

عبد الحليم حافظ : راوى عموم مصر
بريخت شاعرا / السينما الايرانية : بين النقل والعقل
سلامة موسى : آخر الموسوعيين / مارسيل بروت و فريد :
كيف تحيا الحياة / (التفتيش) فى الجامعة الامريكية وهنيدى /

أدب و فن

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية



نوفمبر ١٩٩٨
العدد ١٥٩



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوجدوى/ نوفمبر ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمى سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عبادة

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان/ صلاح السروى/ طلعت الشايب/

غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/

د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميوش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف للفنان:
عصمت داوستانشي

أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ شارع كريم الدولة / ميدان
طلعت حرب "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٩/٢٨ / ٥٧٩١٦٢٧ /
فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.
الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- * أول الكتابة/ المحررة / ٥
- السعادة، أية فرحة ثقيلة / فريدة النقاش / ١١
- العلمانية/ دراسة / أيمن فايد / ١٤
- * سلامة موسى: أول الموسوعيين / د. رفعت السعيد / ٢٩
- * لم تعطه مصر إلا قليلا/ رءوف سلامة موسى / ٣٨
- * مثير للخلاف حيا وميتا / أيمن عبد الرسول / ٤٢
- * شهادات جديدة / هانى لبيب / ٤٤
- هوس العمق (قصة) باتريك زوسكيند / ت: طلعت الشايب / ٤٦
- مش قادر اسلم / شعر / مدحت منير / ٤٩
- ملاك / شعر / محمود فهمي الدسوقي / ٥١
- للمواجيد رب / شعر / عطية معبد / ٥٣
- الحتمية والمبادرة / دراسة / د. طاهر لبيب / ٥٥
- كيف تحيا الحياة / آلان دى بوتون / ت: غادة الحلواني / ٦١
- * المصوراتي / عبد الحليم حافظ : راوى عموم مصر / سمير درويش / ٦٦
- الجامعة الأمريكية: محاكم تفتيش آخر-القرن / تحقيق / إبراهيم فرغلى / ٧٦
- * الديوان الصغير
- برتولد بريخت شاعر / إعداد وتقديم: د. حسن طلب / ٨٠
- ليلة الزفاف/ قصة / لاندولفي / ت: طاهر غانم / ٩٧
- طائر / قصة/ عبد الحميد البرنس / ١٠١
- المسرح هو مزعى الأغنام / متابعة / جرجس شكرى / ١٠٥
- سينما ماخمالياف بين الأصولية والعقلانية / ت: مدوح شلبي / ١١٠
- أنشودة البنائين وهنديى / سينما / كمال رمزي / ١٢٢
- مرايا متعاكسة/ إعداد: مصطفى عباده / ١٢٩
- تخريب الفن وبلبله/ فن تشكيلي / ناصر عراق / ١٣٧
- نساء فرويد وخواتمه / نضال حمارنة / ١٤٢
- الفقد معلق بشخص/ نقد / محمد الكفراوي / ١٥١
- إبراهيم عبد الملاك : المرأة وطن / محمد كمال / ١٥٥



أول الكتابة

أ

العلمانية مرة أخرى هي موضوع رئيسي في عددنا هذا، إذ يقدم لنا كلاً من المفهوم والنشأة والممارسة الباحث الشاب الذي تغرر أدب ونقد بتقديمه لكم "أيمن فايد" والذي نتمنى أن نكون قادرين على إتاحة الفرصة له بالنشر والرعاية ليقدّم كل ما لديه ويطور أدواته ، فما أشد حاجتنا لباحثين جدد يتسمون بالجدية والكفاءة وينشغلون انشغالاً حقيقياً - من القلب - بالقضايا الكبيرة في حياتنا الفكرية ذات التأثير المباشر والقوى في تطورنا الاقتصادي والاجتماعي وينشغلون أيضاً بفتح أفاق المعرفة العلمية أمام ملايين البشر الذين يتشبهو وعيهم بانتظام وتتعدد أشكال تطلعهم وحركتهم للسيطرة على مصيرهم ..

كذلك؛ فإن العلمانية هي واحدة من قضايا النهضة الكبرى التي أقلع الرجعيون والمحافظون والوعاظ في تشويهاها في وعي الجماهير. حين جعلوها مرادفاً للإلحاد فغفر المؤمنون بل وامتشق بعضهم سيوف الجهاد ضدها لدرجة أن مناقشات طويلة ومضنية تدور حولها في أوساط السياسيين بين الحين والآخر خاصة حين تبرز على السطح قضايا ملحة مثل قضية نصر حامد أبو زيد ، وليس نادراً ما تصل مثل هذه المناقشات إلى نتيجة يعتبرها البعض عاقلة إلا وهي إنه ليس من الضروري أن تستخدم تعبير العلمانية في أدبياتنا بعد كل ما أصابه من تشويه واقتران بالإلحاد وسط شعب مؤمن.

ولكن وجهة النظر الأخرى في المناقشة والتي غالباً ما تعبر عنها أقلية ترى العلمانية تماماً، وتدعو لضرورة استخدام المصطلح كما هو والإلحاح عليه دون كلال وشرح وتوضيحه لا كلما سنحت الفرصة وإنما في كل وقت بهدف أن تتعرف عليه الجماهير على حقيقته وأساسه العلمي ويرى هؤلاء أننا إذا نجحنا فقط في إثارة الشكوك لدى قطاع من الجمهور تشبع بالخطاب الديني الوعظي المبسط إثارة شكوك ولو بسيطة حول صحة ما يلقنونه له عن العلمانية وكونها هي الإلحاد، إن النجاح في زرع هذه الشكوك يمهّد الطريق دون أدنى شك لبناء عقل ناقد ومتسائل لا فحسب حول العلمانية وحدها وإنما في كل قضايا الواقع السياسية واقتصادية وثقافية..

العلمانية تقضى الاشتباك بين المقدس والدنيوي وتسعى لإنشاء دائرة سياسية لها منظومة قانونية شاملة ومستقلة ومنفصلة عن الدائرة الدينية. وأريدكم معي أن تسألوا هذا السؤال الذي طرحه القائد الثوري الصيني الذي نظم ونظر لحرب الفلاحين ومسيرتهم الطويلة لتحرير الصين وإعلان الدولة الاشتراكية فيها في منتصف هذا القرن:

"من أين تنبع الأفكار السديدة، أتُنزل من السماء؟ لا .. وهل هي فطرية في العقل؟ لا .. إنها تنبع من الممارسة الاجتماعية في حقل الإنتاج ، والصراع

الطبقى والتجربة العلمية...".

أى أنها نتاج كفاح الجماهير من أجل صنع حياتها ، وإزاحة الاستغلال عن كاهلها وتطوير واقعها بصفة منتظمة والوصول أثناء هذه السيرة الممتدة إلى تصورات ومفاهيم حول الكون ووضع الإنسان ودوره فيه.

ويؤكد لنا "أيمن" بعد استقصاء أن:

"العلمانية هي موقف من المعرفة يؤمن بنسبية الحقائق ، كما يؤمن بالبحث والاجتهاد العقلي فى كل القضايا التى تواجه الإنسان فى حياته بما فيها القضايا الدينية...".

ولعلنا سوف نكتشف بعد الدراسة والفحص أن لتأخرنا العلمى - وإذ العلم هو أهم الميكانيكيات للتقدم الحضارى ، هذه الميكانيكيات العاطلة جلها فى مجتمعنا العربى - إن لهذا التأخر علاقة وثيقة بهزيمة مشروع الإصلاح الدينى وإحباطه فى كل مرة نهض فيها منذ "بن رشد" وحتى نصر حامد أبو زيد حيث لوحق فكر الإصلاح وطرد، فإنتاج الإصلاح الدينى كان سوف يعنى تأسيس العلمانية فى بلداننا والتى كانت ستفضى حتماً للقبول بدراسة الدين دراسة علمية كشرط لازم لتحديد موقف منه، بل ولتفعيل قيمه الكبرى مثل العدالة والرحمة فى حياتنا الاجتماعية دون قسر أو إرهاب .. وحيث تتحرر العقلية العربية من هروبها الدائم إلى الماضى والتصاقها به بحثاً عن حلول لن توجد أبداً للمشكلات الحاضر.

إننا لو تأملنا متى بدأ انتكاس التوجه العلمى ومعه الدعوة للعلمانية وصعودها وعرفنا أن ذلك كله تبلور بقوة فى بداية السبعينيات مع طفرة النفط وتراجع تجربة التنمية المستقلة التى شكلت الأرضية الاقتصادية والاجتماعية لمواجهة المشروع الامبريالى الصهيونى .. وبدأت هوجة الانفتاح الاقتصادى التى طبعها الرئيس الراحل "أنور السادات فى مصر بطابع دينى فى صراعه من الجناح اليسارى الناصرى حين أعلن نفسه "رئيساً مؤمناً".

ومع وفرة النفط التى قال عنها محمد حسنين هيكل إنها استبدلت "الثورة بالثروة". وساندت طغيان الموجات الدينية المحافظة وسلحتها بالأموال والمقولات والذخيرة عاد التشكك العربى فى العقل والإنسان والعلم والطبيعة يطفو على السطح ولكن بأشكال جديدة، وتحت عباءات بالغة العصرية فى بعض الأحيان... كما يقول المفكر الأردنى الدكتور إبراهيم بدران.

هكذا سوف تشغل على الدوام بقضية العلمانية كأساس للنهضة أو بالأحرى أحد الأسس التى بدونها لن يكون بوسعنا الدخول إلى العصر كقوة فاعلة ونحن مشدودون بسلسلتين معا إلى الخلف، إحداهما للقوى المتسترة بالدين خاصة جناحها الظلامى الإرهابى المسلح، والأخرى لقوى الطفيليين والفساد التى تنهش اللحم الحى للبلاد وتفقرها ولا تفتح أمامها باباً للأمل.

كما نواصل فى هذا العدد قراءات متنوعة لتجربة وفكر سلامة موسى أحد رواد التنوير والعلمانية الذى جرى تجاهله باعتباره كذلك - وربما أيضاً باعتباره قبطياً - فيكتب لنا الدكتور رفعت السيد عن أول الموسوعيين .. آخر الموسوعيين "الذى دعا مبكراً جداً للاعتماد على الذات .. لتحرير المرأة ..

للعلمانية والعقلانية والتنوير .. وظل على حد قول رفعت ممسكا بقلمه ، مستغلا كل ثقب إبره يمكن أن تنفذ منه كلماته .. تماما كما نحاول نحن أن نفعل الآن .
وإن كان "سلامة موسى" قد رحل دون أن يتحقق حلمه الكبير .. فإننا نأمل نحن تلاميذه أن نحقق ولو جزءاً من هذا الحلم وإننا على ثقة من ذلك لا اعتماداً على قانون التطور الذى أمن به وذلك بعد أن أثبتت خبرة البشرية أن كل إنجاز عظيم يمكن أن ينتكس ، وإنما اعتماداً على ما نتطلع إليه بشوق ألا وهو فعالية القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة فى إنجاز الحلم الكبير حلم التحرر الشامل والعدالة والمساواة .. هذه القوى التى هى هدف سعينا ، ووعينا النقدي هو أملنا .

ويقدم باحث شاب غمرنا فرح عميق حين وجدناه بيننا هو "أيمن عبد الرسول" شهادته كتلميذ "سلامة موسى" .

ألم أقل لكم إننا سوف ننتصر يوماً ..
وتقدم لنا "نضال حمارة" سيرة لعلاقة مؤسس التحليل النفسى "سيجموند فرويد بالنساء وكيف أن نهايات غالييتها كانت مأساوية بطريقة أو أخرى ..
ويعرف المتخصصون وغير المتخصصين أن "فرويد" هو مؤسس ما يمكن أن نسميه اختزالاً بدونية النساء معتمداً على الأساس البيولوجى والاختلاف الفسيولوجى بين المرأة والرجل الذى تحسده المرأة لأنه يمتلك قضيباً لا تملكه هى وقد أسمى العقدة بحسد القضيب .

وكما كتبت فى العدد الماضى رداً على الدكتور ماهر شفيق فريد فإن المدارس الجديدة فى علم النفس والتحليل النفسى قامت بتقويض نظريات "فرويد" من أساسها وكشفت طابعها الميتافيزيقى الذى يتعلق بفكرة محورية من بنائه كله إلا وهى الارتباط الجذرى بين اللاوعى الإنسانى ومفردات جسده ولا يلعب المجتمع فى هذا الارتباط إلا الدور الثانوى . كما أن مفردات الجسد هى بدورها عناصر اجتماعية وليست مجرد أجزاء من تكوين بيولوجى .

وبينت النظريات الجديدة أن الدور المحورى فى تشكيل كل من الوعى واللاوعى هو للعلاقات الاجتماعية وأشكال السيطرة والقوة فيها .

وقالت إحدى الباحثات ساخرة لابد أن يحسد الرجل المرأة لأن لها أثناء لا يملك هو مثلاً وأنها تستطيع أن ترضع الأطفال ويعجز هو .

وكتب "فرويد" فى إحدى رسائله يقول :
"فلو كان على مثلاً أن أرى خطيبتى الحلوة واللطيفة منافساً لى لانتهيت حتماً إلى مصارحتها قائلاً كما فعلت قبل سبعة عشر شهراً بأننى شديد التعلق بها وأثنى أناشدها التخلّى عن ميدان المعركة..."

بوسعنا أن نرى فى هذا النص لو تأملناه جيداً فكرتين أساسيتين الأولى هى روح المنافسة لحد العرائل و التى اقتحمت ميدان العلم قادمة من علاقات ومثل المجتمع الرأسمالى القائم على المنافسة لحد القتل إذ تحركه المنفعة الفالصة بصرف النظر عن مردودها الإنسانى ، ولأن "فرويد" كان يتطلع إلى التفرد - وهو ما حدث - ويموت غضباً لو نسب لأحد غيره إحراز تقدم ما فى ميدان علمه ، وكان بذلك نموذجاً فذاً للعالم والباحث اللانقذى للرأسمالية ، ولذا لم تخطر

على باله أبداً فكرة التعاون بينه وبين خطيبته التى تعمل فى نفس الميدان بدلا من المنافسة وتكسير العظام، ولو تأملنا قليلا فى الطريقة التى اشتغل بها ماركس وانجلز مع بعضهما لوجدنا نموذجا مستقبلياً لتجاوز المنافسة.

أما الفكرة الثانية فهى شديدة الارتباط بالأولى وهى روح التملك التى تشكل أساسا مركزيا فى الرأسمالية حين يقصى خطيبته من ميدان المعركة كما سماها - وهى ليست إلا العمل العلمى والطبى - حتى لا تكون ذدا له وتبقى دائما أدنى كما تصور هو وكأنه فى كل عمله يقوم بعملية الإقصاء تلك بإقناعها أنه شديد التعلق بها .. والتعلق الذى يخاف موضوعه هو تعبير عن الرغبة فى تملكه ، وموضوع التعلق هو خطيبته ذاتها أى المرأة التى شاء أن يستبعدا من ميدان عمله حتى ولو كانت هناك إمكانية أن تصبح مشاركتها له نوعا التكامل وتعيرها عن الحب بالعمل المشترك.

وفى هذا العام تحتفل بأكثر من مئوية ميلاد لكاتب أو فنان عظيم ، وكنا منذ بداية العام نحاول أن نحصرهم لنقدم أكبر عدد منهم احتفالا ودراسة ، ووجدنا أننا سوف ندخل فى منافسة مع الدوريات الأخرى ثم عد لنا عن فكرة المناسبة لأن بريخت وسلامة موسى وتوفيق الحكيم على سبيل المثال يستحقون المزيد من الدراسة والكشف، وفى هذا العدد نقدم الديوان الصغير من شعر "بريخت" وسوف نضطر إلى تأجيل احتفالنا بتوفيق الحكيم حتى نقدم جديدا.

ويكتسب "بريخت" معنى إضافيا مع إسهامه العبقري كشاعر ومنظر للمسرح الملحمى وكاتب لبعض أهم نصوصه .. هذا المعنى هو الصعود التدريجى مرة أخرى لقوى اليسار وأفكاره فى كثير من أنحاء العالم. وبريخت أول مؤلف مسرحى بعد "شكسبير" يتحدث شكلا مسرحيا جديدا يلائم عصر التطلع إلى الاشتراكية والسعى نحوها.

ورغم أن "بريخت" كان قد هرب من بطش النازية إلى أوروبا وأمريكا وهناك كتب بعض أفضل أعماله إلا أنه حين سنحت له فرصة للعودة إلى بلاده ألمانيا بعد سقوط النازية عاد وأسس "البرلز انسميل" الفرقة

التي لعبت دورا مهما على الصعيد العالمى فى بلورة وتطوير أشكال المسرح الملحمى والمسرح السياسى.

وانتقد البيروقراطية والتسلط فى ظل الاشتراكية بدهاء حتى مات سنة ١٩٥٦. إن سيرة "بريخت" ليست سيرة كاتب أو شاعر ومنظر كبير فقط بل هى أيضاً سيرة مثاضل.

لا يعرف المصريون إلا أقل القليل عن السينما الإيرانية التى لفتت الأنظار لها فى المهرجانات العالمية وأدهشت الناس لأنها خارجة من تحت وطأة القيود الثقيلة لحكم الملالي وأشكال التزمت الدينى التى يفرضها، والمقال الذى ترجمه لنا "مدوح شلبى" بالغ الدلالة على طبيعة التطور الإيرانى نفسه الذى أقضى إلى إلغاء فتوى الخميني ضد سلمان رشدى * والفنان واحد من أهم مخرجى هذه السينما التى سنشاهد بعض نماذجها فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى ديسمبر ١٩٩٨ .. واسمه "محسن ماخمالياف" انتقل من الأصولية الدينية إذ كان فى شبابه معاديا للسينما بوازع دينى إلى التفتح والانتقاد وصولا إلى شكل

من الذاتية العلمانية التى تهتم بمشاكل المجتمع وقضاياها ولعله يكون انتقالاً رمزياً سوف يلقي بظلاله بعد ذلك على المجتمع الإيرانى كله.

وربما يتيح لنا مهرجان القاهرة السينمائى أن نتعرف هذه المرة على السينما الإيرانية الجديدة.

وبمناسبة المهرجانات فقد فاتنا فى العدد الماضى أن ننشر قراءة الناقد "جرجس شكرى" لمهرجان المسرح التجريبي لأننا قررنا أن تكون المجلة بين أيديكم فى اليوم الأول من الشهر تماماً، فلعل هذا الانتظام أن يغفر لنا استبعاد بعض المواد الأساسية والعاجلة .. وهو ما سوف نسعى إلى تجنبه من الآن فلاحقاً..

أما القصة البديعة التى ترجمها لنا الصديق طلعت الشايب "هوس العمق" لباتريك زوسكيد" صاحب رواية العطر، فهى لشدة أهميتها تحتاج لكتابة نقدية مستقلة وخاصة لأنها تطرح ببساطة غلبة وجمال أسر قضية من قضايا النقد الحديث ومصطلحاته ، وتصفع بسخرية هؤلاء الذين اختاروا باسم العمق والتجديد "النصب على القارئ العادى ودمروا مواهب كثيرة وضللوا أخرى، وسوف أتوقف الآن خشية أن يكون ما أكتبه خالياً من العمق.

المحررة



السعادة!!! آية فرحة ثقيلة*

فريدة النقاش

إننى حقا سعيدة..

لهكذا صحت قبل ما يزيد على ثلاثين عاما، إذ كنت أقتنى من كل قلبى أن ألد بنتا، وحين جاءت «رشا» وجدتنى حقا سعيدة، كان عالمى الصغير متماسكا وقد اكتمل بها الآن، زوج أحبه، وطفلة جميلة حلمت بصورتها وجدكت صفاتها، وعمل مستقر ومشروعات كبرى على الصعيدين الوطنى والشخصى.

«عبدالناصر» يحكم مصر، والاتحاد السوفيتى قوى وسند لنا، وعبدالناصر يقول لنا - دون أن نحاذله - لقد نجحت الخطة الخمسية الأولى وسوف نشرع فى الثانية، وحينها سوف يكتمل «السد العالى».. كان الكفاح المسلح قد بدأ ويانت «فلسطين» على مرمى حجر. كانت سعادتى كاملة حينذاك كأنما أحلق فى فضاء بديع ومفتوح. وربما لأن حظى قليل انقلبت الأمور بسرعة.

فبعد عامين فقط - من ولادة رشا والكفاح المسلح معا - حملت ابنتى التى كان تقترب من عامها الثالث، حملتها على ظهرى من مساء القاهرة الذى لونه الرصاص وملأته الأشئلة. لم تكن المدينة قد

* طلعت جريدة «الاتحاد» العربية التى يصدرها الحزب الشيوعى «راكاح» فى إسرائيل من رئيسة التحرير أن تكتب عن السعادة فكان هذا النص.

استكملت دهان زجاج شبابيكها بالأزرق. كنت أبكى وأهتف مع المتظاهرين الذين لم أعرف كيف تنادوا بالألاف ليمسكوا الشوارع والميادين غير أبهين بالخطر، كان طريق الإسرائيليين إلى القاهرة مفتوحا ولم يعرف أحدا أننا كنا نحميها بأجسادنا، ولو عرفنا لحميناها بأجسادنا. وكأنا تلقى الجميع فى لحظة واحدة إشارة سرية من بطلنا المأساوى المجرى.. قال لنا وهو يغالب بحر الدموع:

لقد هزمتنا وأنا المستول وسوف أرحل.
فصعنا جماعة: لا. لن نرحل.. فنحن مسئولون معك.
بدا لى الشعب يتيسا وأنا أحمل الهنتى وأبكى، وكل منا يشعر أن هزيمة عبدالناصر هى هزيمة الشخصية. ألع على فى ذلك الحين مشهد لا أنساء من طفولتى الأولى حين حملنى أبى - الذى كان نادرا ما يفعل ذلك - حملنى وبكى قائلا:
- لقد ضاعت فلسطين.

لم يكن ٩ يونيو ١٩٦٧ مساء صيفيا بل ليلا حالك السواد، ضاعت فيه سعادتى، ولم أجرؤ منذ ذلك الحين أن أقول بفرح: ياه كم أننى سعيدة.
وقد تعلمت من فداحة الهزيمة الارتياح فى حقيقة العبور فى أكتوبر ١٩٧٣، وأن أكبح أشواقى وسعادتى التى كانت قد شحت. فى كل الأفراح كبيرة وصغيرة تخالبنى هذه الغصة التى لم أفقد طعمها على مر السنين.

وكان على أن أقاتل بالمعنى الحرفى للكلمة لانتزاع لحظات السعادة انتزاعا.
من ضحكات حفيدى "ندى" وأحمد" أشعر أن العالم يتجدد وأهتف للحظة لمحيا الحياة.
حين تفاجئنى ورقة جديدة نابتة فى شجرة كنت أظنها ماتت فإذا بها تهزم الموت.
حين تنجح امرأة بسيطة فى فك الحظ وتفرح بكتابة اسمها فى فصل لمحور الأمية أقامه الحزب.
فى ابتسامة عابرة لصغيرة تشاكس أمها مختبئة خلف جدار وعيناها تتفجران شقاوة وخبثا بريئا.
فى رائحة تهب فجأة فأقول لنفسى إنه طيبخ أسمى.
فى لحظة استعصاء الكتابة التى أسأل نفسى طيلة الوقت عن جدواها، ثم يكون انبثاق الفكرة وتبلورها وخلق كلماتها سعادة خالصة، ويحل وتمام مع نفسى للحظة لكنه لا يدوم لأن ذلك الطعم المشاهر الذى أخذ يلح أكثر منذ سقوط التجربة الاستراكية الأولى يظل يلازمى.
أدهش للحظة حين أسمع أحدهم يقول:

الاتحاد السوفيتى السابق.. يسقط قلبى وأشعر أننى خائرة القوى أتهاوى.
أنتمى لهذا الصنف من البشر الذين تكتمل سعادتهم حين يوجهون جل طاقاتهم خارج ذواتهم، ولكن تبقى شرارة القلق الروجى مشتعلة أبدا فى مكان ما من ذاتى، فأظل أحسد هؤلاء المزمين الراضين من مصيرهم الشخصى ومصير العالم على السواء فى كل الظروف لأن الخير يبقينهم قد فاز مسبقا من أزل.

لا أنتضى لتلك النفوس المطمئنة الراضية الموعودة بالنجاة المحققة من شرور الدنيا وعقاب الآخرة، والذى تتحقق سعادتها فى الانتظار الآمن ولا تعرف القلق، وتتقبل العالم على علته صابرة فى سلام

مع نفسها وتناغم مع الدنيا بكل ما فيها.

فى مسرحية للكاتب الألمانى «زيجفريد لينتس» يدفع عمدة المدينة بأهلها دفعا إلى «وادی السعادة»، والانتقال من حالة الإبطار إلى العمى الكامل هو شرط العيش فى هذا الوادى الذى يضع كل فرد فيه غمارة على عينيه يبلغ تأثيرها القلب فىطول العمى كلاً من البصر والبصيرة وتكتمل السعادة، ويكون الشقاء للمبصرين.

لم أستطع أبدا أن أغمض عيني، ووجدتني فى غالب الأحيان مثل المبصرين التعمساء واقعة بين فكي كماشة.. بين اللامبالين السعداء من جهة، والاستبداد الذى يعتمد عليهم من جهة أخرى فيولد شقاء معمم.

الآن فقط وأنا أكتب هذه الكلمات أعرف لماذا بقى معى دائما هذا البيت من شعر المتنبي:
وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ

فعلى أى جانبيك تميل

وهذا المقطع من «أمل دنقل» الذى جاء بعد المتنبي بألف عام ليقول لنا:

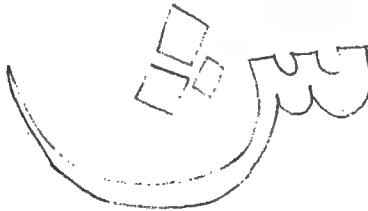
لا تحملوا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت

قيصر جيد

السعادة.. السعادة.. يبدو السؤال مدهشاً.. هل أنت سعيد؟ كأنه فرحة ثقيلة.. فمن ذا يا ترى بوسعك أن يقول بثقة إنه سعيد وهو منقسم فى هذا العالم وفى زمن يلوح فيه الشقاء الإنسانى كأنه قدر محكم.

ومع ذلك سوف نظل ندق على جدراننا، ونحفر بدأب لتنفث النور ثغرة تضىء ظلام العالم. تبقى السعادة اشتغالا دمويا، لا أتوقف عن ابتكارها. وأظلم أحلم وأنشد أنسجاما يدوم خارجة - خلصة - من دوامة الخطر المحدث بكل أحلامنا الكبيرة، وتكون السعادة هى هذه التفاصيل التى أنسجها ولو بخيوط «هنيلوى» على مدار الزمن.. فأبنى وطننا بديلا عن الوطن المهان، وزمنا بديلا عن الزمن العقيم، وحلما بديلا عن الذى راح.



العلمانية

(المفهوم - النشأة - الممارسة الاجتماعية)

أيمن فايد

في البدء كان التساؤل.. إن صبح هذا الافتراض في عمره مبعثه، أمكن انسحابه بشكل خاص على مفهوم العلمانية Secularism، ويصبح تساؤلنا عن كنه المفهوم ومدلوله أمراً بديهياً، على الرغم من أننا قد أصبحنا الآن على مشارف القرن الحادى والعشرين.

والواقع أن «العلمانية من حيث المفهوم فى الفكر العربى الحديث، تفتقر إلى تعريف علمى موضوعى لا ينفاد إلى متاهات الأيديولوجيا» (١)، وربما كان هذا هو السبب الرئيسى فى «أن الفهم السائد للعلمانية فى أوساطنا المثقفة وغير المثقفة، المؤمنة بالعلمانية والمناهضة لها، هو فهم سطحى جداً يقوم على تعريف العلمانية بالأغراض التى استهدفت تحقيقها الحركة العلمانية فى الغرب» (٢).

وهو فى الحقيقة فهم يختزل العلمانية كمفهوم فى أحد سياقات نشأته دون محاولة البحث العميق عن جوهره الحقيقى، هذا البحث الذى يمكن أن يسهم فى تحقيق التراكم المعرفى اللازم للتوصل إلى تأويل متناسب للعلمانية، يمكن أن تستفيد منه وتستند إليه.

ما العلمانية إذن؟ قد يتفق القارئ على أن الإجابة عن هذا التساؤل تبدأ من البحث فى المصطلح ذاته، أى من مصطلح علمانية Secularism ومدلوله اللغوى. وهذا ما سأحاول إيضاحه فيما يلى:

العلمانية لغوياً

«يرتبط مصطلح «العلمانية» بتاريخ الحضارة الغربية ارتباطاً وثيقاً، نشأة ومفهومها» (٣). أى أن

مصطلح العلمانية Secularism، هو مصطلح غربي نشأ في الأصل، وعندما تم تعريب المصطلح، اختلف المفكرون العرب على الترجمة الصحيحة له، فهل هي علمانية (بفتح العين)، أم علمانية (بكسر العين)؟

وبالرغم من وجود عدد من المؤلفات في المكتبة العربية تعتمد مصطلح (علمانية) بكسر العين في متونها، إلا أنني أستخدام مصطلح (علمانية) بفتح العين في هذه الدراسة، فمصطلح «علمانية» مشتق من «عالم» وليس من «علم» والطريقة الصحيحة للنطق به بفتح حرفي العين واللام معا (٤)، و«ثمة اتفاق حول اعتبار العلمانية (بفتح العين) مرادفة لمصطلح Secularisation بالفرنسية» (٥)، ومصطلح Secularism بالإنجليزية المستقى من «الكلمة اللاتينية Seculum التي تعني لغويا الجيل من الناس، والتي اتخذت بعد ذلك معنى خاصا في اللاتينية الكنسية يشير إلى العالم الزمني في تميزه عن العالم الروحي» (٦).

أما لفظ علمانية (بكسر العين) فهو مشتق من Science، ويُعد مصطلح Secularism هو المقابل له في الإنجليزية ويعني «الزعة العلمية» أي الاعتقاد «في العلم من حيث قدرته على حل جميع المشاكل، وتطبيق الطريقة العلمية في جميع حقول المعرفة البشرية، بل وقدرته على أن يتنبأ بسير السلوك الإنساني، وأن يتحكم فيه كما يقر (هذا الاعتقاد) بأن في استطاعة العلم أن يعد الإنسان بفلسفه شاملة» للحياة (٧).

على أية حال، قد يمكننا «حسم العلاقة بين العلمانية (بفتح العين) والعلمانية (بكسر العين)، بأسبقية العلمانية على العلمانية، ذلك أن لفظة العلمانية كان اشتقاقها من العلم (كما رأينا)، أما العلمانية فهي أشمل وأقدم لأنها اقترنت بالعالم، أي بالمحيط البشري المتراعى في هذا الكون المتسع، وتتفاعل الكلمتان في الانتصار للعلم ومقولات العقل (٨)».

وهناك مصطلح آخر يتداخل لغويا ومفهوميا مع مصطلح العلمانية، ألا وهو مصطلح «اللاكية Laicism» بل إن هناك البعض من المترجمين العرب يترجم Laicism بالعلمانية* لاسيما المترجمون الشوام قديما حيث كانوا يستعملون لفظ العلمانية كترجمة للكلمة الفرنسية Laïque أو الإنجليزية Laicism (٩)، والحقيقة أن «البلدان الكاثوليكية.. استخدمت عبارة اللاكية Laicite (التي انتحلتها اللغة التركية في عبارة Laiklik) المشتقة من العبارتين اليونانيتين Laos، أي الناس، وLaikos، أي عامة الناس في تمييزهم عن الأكليروس* كبديل لكلمة Secularism التي شاع تداولها أكثر في البلدان البروتستانتية. وسأحاول فض هذا الاشتباك المفهومي من خلال التعرض بإيجاز شديد لمفهوم اللاكية Laicism في السطور القليلة التالية.

اللاكية Laicism :

«يذهب لويي كابيرو (Louis Capereau) مؤلف كتاب «الغزو اللاكي» إلى اعتبار اللاكية نزوعا إلى الاستقلال الكلي أو التحرر الفعلي من التفكير الكاثوليكي» (١٠). ممثلا في تدخل رجال الكنيسة الكاثوليكية في شئون الدولة بشكل سافر، بل ومهين أيضا، إلا أن اللاكية ليست «كما يتبادر إلى الذهن، هي الفصل بين الدين والسياسة فقط، وإنما فهمها مفكرو أوروبا خصوصا في

القرن التاسع عشر على أنها تكريس للقطيعة بين البُعد الدينى والقضاء الوضعى، وبينوا أنها مبدأ عقلانى يدعو إلى الاستقلالية التامة للدولة والأمة عن المسلمات الغيبية، وكان الهدف من ذلك جعل الإنسان هو المسئول الأول والأخير عن مصيره فى الدنيا، واعتبار التدين أمراً لا يهم إلا صاحبه، وأن ثمة قانوناً يخضع له الجميع منذ ولادة كل فرد، فلا فرق بين متدين وغير متدين، مثلما نادى بذلك الثورة الفرنسية، ولعل (برتراند رسل Bertrand Russell) قد طرق هذا المعنى فى كتابه «الدين والعلم» حينما وضح أن اللائكية تعنى القانون الذى يهدف إلى «أن يكون كل إنسان سبيلاً لنفسه» (١١).

ما العلاقة إذن بين اللائكية Laicism والعلمانية Secularism؟.. ربما أمكننا اعتبار أن «اللائكية تجسد الجانب العلمى والسياسى للعلمانية، وقد أصبحت (اللائكية) فى القرن التاسع عشر، فضلاً عن ذلك تياراً فكرياً قوياً، وصرخة ذهنية نشطة، استقطبت الاهتمام وأصبحت لها نواديها ومؤلفوها والمدافعون عنها، وقد خاض أنصارها من أهل السياسة والفكر صراعاً مريراً ضد الكنيسة والبابا» (١٢). كما أن اللائكية «بما كرسّت من أنشطة ومصادمات وصراعات فى المجتمع الأوروبى، هياأت الأرضية الملائمة لعلمنة المجتمع فى شتى مجالات الحياة، إلا أن لائكية النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى أوروبا لا تعنى فى الحقيقة الإلحاد».*

وقد كان اللائكيون من أشد المعادين للكنيسة والممارسات البابا، معتبرين العبادة علاقة تجمع بين الخالق والمخلوق* (فقط ودون حاجة لوسيط)، وظلت الدولة محايدة، إلا أن الكثير من دعاة اللائكية بمن قرودا على الكنيسة، وحتى الذين تحاملوا على الدين واعتبروه قيداً (على الإنسان) إنما قصدوا من وراء ذلك الكنيسة، ولكن هذا التيار اللائكى فى غضون هذا القرن خصوصاً النصف الثانى منه أصبح أكثر أريحية فى علاقته بالدين، خصوصاً بعد التطور الكبير فى مجالات علم اجتماع الدين Sociology of Religion» (١٣).

فيما سبق ألقيت الضوء على مفهوم العلمانية Secularism لغوياً، كما حاولت فض الاشتباك المفهومى بين العلمانية (يفتح العين) والعلمانية (يكسر العين) Secularism واللائكية Laicism، وربما كنا متساهلين الآن للدخول إلى لب مفهوم العلمانية ذاته، فى محاولة للإجابة عن تساؤلنا فى بداية هذه الدراسة.. ما العلمانية؟

ما العلمانية ؟

«العلمانية Secularism ولدت (نشأت) فى أوروبا المسيحية قبل الحديثة بهدف مكافحة التأثير المَحْزُوق للكنيسة على الحيز السياسى وعلى الحياة الثقافية» (١٤). ويمكننا اعتبار العلمانية بمثابة «حركة توجه المجتمع نحو الاهتمام بالأمور الدنيوية والحياة المعاشة على الأرض. ففى حقبة العصور الوسطى كان هناك ميل قوى من جانب الشخصيات الدينية لاحتقار الأمور الإنسانية، والتركيز على التوسل لله من أجل الحياة الأخرى (ما بعد الحياة)، وكرد فعل لهذا الميل أو النزعة القروسطية ظهرت العلمانية فى وقت عصر الإصلاح (Renaissance) والنهضة العلمية (من منتصف القرن الرابع عشر حتى القرن السادس عشر) فى أوروبا، وكرسّت نفسها (العلمانية) فى سبيل تنمية النزعة

الإنسانية Humanism، وعندما بدأ اهتمام الإنسان يزداد بالثقافة الإنسانية، وبدأ يعتقد في إمكانية تحقيق أهدافه في هذا العالم المعاش، ازدادت العلمانية تقدماً ورسوخاً» (١٥)، حيث بدأت فاعلية العلمانية في الوضوح والنمو في القرن السابع عشر*.

«ويعد (جورج ج. هوليواك George J. Holyoake) هو أول من صاغ النظام الفلسفي العلماني في حوالي عام ١٨٤٦ في إنجلترا. وكانت دعوته الأولى إلى حرية التفكير، فيكون لكل إنسان الحق في أن يفكر لذاته، والدعوة إلى حق الاختلاف في الآراء حول كل موضوعات الفكر، كما تطالب العلمانية أيضاً بحق الأفراد في مناقشة كل الأسئلة الحيوية، كمفهوم الإلزام الخلقي، ومسألة وجود الله، وفساد الروح، وسلطة الضمير» (١٦).

كما «يمكن أيضاً تعريف العلمانية بأنها نزعة استقلالية بشرية أثبتت على الانسلاخ عن سيطرة المفاهيم الدينية المسطرة على الإنسان، هذا الانسلاخ الذي جاء كرد فعل للفكر الكنسي الذي اضطهد العلماء وأهل الرأي المخالف، ويرى ج. ويل - أحد مؤرخي العلمانية - «أن العلمانية تنطوي على مفهوم فلسفي يتعلق باستقلال العقل في قدراته. ومن هذا المنطلق تصبح العلمانية مظهراً بشرياً يعود إليه الإنسان في كل ما يربطه بمحيطه البيئي والبشري والمعرفي، مع الاعتماد على ملكاته البشرية الذاتية» (١٧).

ويشير فضل شلق أن «العلمانية مفهوم يرى أن الدولة والمجتمع يجسدان علاقات إنسانية، أي بين البشر وليس علاقات دينية، أي بين البشر وربه، فالدولة والمجتمع العلمانيان هما حاصل علاقات إنسانية واقعية، وليست انعكاساً لإرادة إلهية، والبنية الاجتماعية العلمانية تتكون كعملية «Process» من خلال وفي إطار النشاط الإنساني، وأنها (العلمانية) تفصل الدين عن الدولة، كما تفصل بين الممارسة الدينية والممارسة السياسية» (١٨).

وعند «بيتر برجر Peter Berger» أن العلمانية تتحقق واقعياً «بفروج قطاعات تابعة للمجتمع والثقافة عن سلطة المؤسسات والرموز الدينية» (١٩).

من هذا السرد السابق - شديد الإيجاز - لمفهوم العلمانية عند بعض المفكرين الغربيين والعرب*، يتراءى لنا أنه على الرغم من شيوع البعدين الثقافي والإنساني في هذه التعريفات، إلا أن هناك بعدين آخرين محوريين في مفهوم العلمانية هما البعد الديني وبُعد الدولة بحيث إننا لا نستطيع فصلهما عن مفهوم العلمانية، لذلك سنعرض فيما يلي طبيعة العلاقة بين العلمانية والدين، وكذلك لأهم سمات الدولة العلمانية.

أ . العلمانية والدين

«مصطلح علماني Secular - وهو المصطلح المنيثق عنه مصطلح العلمانية Secularism - يشير بعينه العام في العلوم الاجتماعية إلى كل ما هو واقعي، ومدني، وغير ديني، وذلك تمييزاً له عن الأشياء الروحية. وقد استخدم هذا المصطلح «هوارد بيكر» كمقابل لمصطلح آخر هو المقدس Sacred» (٢٠).

والحقيقة أن التراث السوسيولوجي (علم الاجتماع) يمدنا بالعديد من الرؤى التي تحدد طبيعة

العلاقة بين ما هو علماني (دنيوي) وما هو ديني (مقدس)، فتجد «إميل دوركايم» - على سبيل المثال - في كتابه «الصور الأولية للحياة الدينية».. يبلور لنا أحد أشكال العلاقة الانفصالية بين ما هو علماني Secular؛ وبين ما هو مقدس Sated بشكله البدائي، فقد «درس دوركايم النشاطات الاجتماعية لقبيلة «الأروتا» البدائية فلاحظ أن حياتهم تنقسم قسمة عادلة إلى جانبين: الأول علماني Secular يتمثل في انقسام العشيرة إلى مجموعات صغيرة من الأفراد حيث يمارسون حياتهم الخاصة وراء قضاء مطالبهم وحاجاتهم. أما الجانب الثاني (المقدس Sacred) فيتمثل في التجمعات الدورية المقدسة للعشيرة التي تعمل على تنظيمها لتحقيق سيادة الجماعة» (٢١) على الفرد.

و«يشير المقدس Sacred - في رأي دوركايم - إلى كافة الأشياء التي يحددها الإنسان ويعزلها عن غيرها، نظرا لطبيعتها الخاصة، وهي تتضمن المعتقدات الدينية والطقوس والعبادات ، بل هي تتسع لتشمل أي شيء اصطلاح اجتماعيا على أنه يتطلب معالجة دينية خاصة، ويضيف دوركايم إلى ذلك حقيقة أخرى، «فدائرة الأشياء المقدسة لا يمكن أن تتحدد مرة واحدة، لأنها تختلف في مداها اختلافا يتوافق مع المقدس Sacred وهو ذلك الذي لا يمكن أن يمس العلماني Secular، لأن له حصانة خاصة، وقد تختلف الأشياء المقدسة أو العلمانية وفقا للزمان والمكان، لكن هذا التمييز يظل مع ذلك يفرض نفسه على سلوك الإنسان، ويجبره على اتباعه» (٢٢).

الدين بذلك «في نظر دوركايم نسق من المعتقدات والممارسات المتصلة بالأشياء المقدسة Sacred تميزها لها عما هو علماني Secilat» (٢٣)، ويتضح من ذلك أن «إميل دوركايم» يرى أن الدين (المقدس) له طبيعة خاصة مفارقة عما هو دنيوي (علماني)، وأن هذه الطبيعة المفارقة، هي ما تُعَلَى من شأن الديني (المقدس)، وتزيد من قدسيته وتساميه عن كل ما هو علماني (دنيوي).

أما إذا توقفنا أمام الخطاب الماركسي، فسنجد أن ملاحظة ماركس المحورية حول موضوع الدين أنه يستخدم من قبل الطبقة المسيطرة استخداما ذرائعيا، بهدف تبرير الوضع القائم، لتحقيق المزيد من السيطرة على سائر الطبقات المسيطر عليها وتنبؤ هذه الرؤية الماركسية للدين من خلال قول «فرديريك إنجلز» «إن المسيحية».. وفي مرحلتها الأخيرة.. أصبحت أكثر فأكثر ملكا للطبقات الحاكمة وحدها تستخدمها كمجرد وسيلة للحكم، ولجأوا للطبقات السفلى، وفي هذه الحالة تستخدم كل طبقة من الطبقات الحاكمة دينها الخاص.. أما قضية معرفة ما إذا كان هؤلاء السادة أنفسهم يؤمنون بدينتهم أم لا، فهي قضية لا ترتدي أية أهمية» (٢٤).

ووفقا لما يراه ماركس أنه يمكن تحقيق الاعتناق الديني للإنسان وتحريره من المخاطر (الاستخدام الذرائعي للدين) عبر التحرير السياسي له (أي فصل الدين عن السياسة) وهذا يستلزم بناء ثقافيا علمانيا Secularization» (٢٥)، أو بعبارة أخرى ينبغي توفير مناخ ثقافي - بالمعنى الأشمل - علماني يتفصل من خلاله الدين عن الاستخدام السياسي له.

وعلى الرغم من السطور السابقة التي لا يفهم منها وجود أي تعارض جوهري بين العلماني والعلمانية وبين الدين (المقدس) في حد ذاته، إلا أن «العلمانية غالبا ما يُنظر إليها كما لو كانت ضد المسيحية ضد الديانات» (٢٦). وهذا غير صحيح، فالعلمانية «لا تتعارض مع الدعوة المسيحية

(أو الدينية عموماً) لكنها تصر على الدعوة إلى استقلالية المقدس (الديني) عن العلماني (٢٧). صحيح أن «العلمانية في نشأتها، كانت حركة فكرية ضد التفسيرات الكنسية الحرفية المغلقة للمسيحية، وضد سيطرتها وهيمنتها على شئون الدولة والمجتمع» (٢٨)، إلا أن هذا لا يعنى على الإطلاق إمكانية تأويل العلمانية على أنها ضد الدين (المقدس) بصفة جوهرية «فالعلمانية في جوهرها ليست سوى التأويل الحقيقي والفهم العلمى للدين» (٢٩). من حيث ما سبقت الإشارة إليه من طبيعة متسامية للدين (المقدس) تجعله فى مرتبة أعلى ومنفصلة عن العلماني والديوي).

ب - الدولة العلمانية

«العلمانية مفهوم يرمى إلى أن الدولة والمجتمع يجسدان علاقات اجتماعية وليست علاقات دينية، والعلمانية لا تلغى الدين ولا الممارسة الدينية، بل تخرج السياسة والتنظيم الاجتماعى من حيز الممارسة الدينية كما تخرج الأخيرة من الحيز الاجتماعى والسياسى بمعنى أنها تقوم على فكرة فصل الدين عن الدولة» (٣٠)، وبعبارة أخرى أدق، «العلمانية.. تحرر الدين من قيود الدولة وتحور الدولة من قيود رجال الدين» (٣١).

ويمكننا تعريف «الدولة العلمانية (المدنية) .. Secular (civil) state» بأنها الدولة التى تنتقل فيها سلطات الحكم والإدارة والتشريع والتعليم، من المؤسسات والمحاغل الدينية إلى الهيئات المدنية (العلمانية) الخالصة» (٣٢)، والتى تحاول بدورها تنظيم شئون المجتمع وفقاً للأساليب العلمية بما يكفل «توفير الرفاهية للمجتمع بأكمله فى وطن يمكن للناس أن يلتقوا فيه كمواطنين، دون أى اعتبار للفرق فى العنصر أو.. العقيدة» (٣٣)، فالدولة العلمانية Secular state.. لا ينص دستورها على دين أو مذهب معين تتبعه حكومتها، ويتساوى مواطنوها على اختلاف عقائدهم الدينية فى جميع الحقوق» (٣٤).

كما «تقر العلمانية بحرية المواطنين الدينية، وتحترم فى كل إنسان حقه الجوهري فى اختيار الحقيقة التى تنير حياته، مادامت لا تتعارض مع النظام العام للمجتمع» (٣٥)، «فالعلمانية فى جوهرها العميق ترادف حرية الاعتقاد والتعبير» (٣٦).

«وبعد استخدام مصطلح الدولة - بمعناها العلماني الحديث - إلى المفكر الإيطالى الشهير «ميكافيللى»، «فالدولة عنده سلطة إقليمية علمانية، تدوم وتبقى برغم تغير الحكومات المفردة» (٣٧)، ويرغم التخلّى عن تأييد الكنيسة الكاثوليكية لها، بخلاف ما كان يحدث فى العصور الوسطى بأوروبا الإقطاعية.

وفى عام ١٩٦٥ صدر كتاب لـ «هارفى كوكس» عنوانه «المدينة العلمانية Secular Tawn» دار عليه جدل حاد، وقد نشر هذا الجدل فى كتاب بعنوان (جدل حول المدينة العلمانية) عام ١٩٦٦. وقد أشار كوكس إلى أن العلمانية، تعنى انتقال المسؤولية من السلطة الكنسية إلى السلطة السياسية.. فلا أحد يحكم بالحق الإلهي فى المجتمع العلماني» (٣٨).

على أية حال، يمكن تلمس أسس الدولة العلمانية فيما يلى:

أولاً: إن حق المواطنة هو الأساس فى الانتماء، بصرف النظر عن أى عنصر آخر مثل الدين،

والجنس، والنوع... إلخ.
 ثانياً: إن الأساس في الحكم للدمستور، الذي يساوى بين جميع المواطنين، ويكفل حرية العقيدة (للأفراد) دون محاذير أو قيود.
 ثالثاً: إن المصلحة العامة والخاصة هي أساس التشريع.
 رابعاً: إن نظام الحكم مدنى (علمانى)، يستمد شرعيته من الدستور (بالمفهوم السابق)، ويسعى لتحقيق العدل من خلال تطبيق القانون، ويلتزم بميثاق حقوق الإنسان (بمضمونه الحضارى العام) «(٣٩)».
 استعرضنا فيما سبق العلمانية على المستوى المفهرمى.. فماذا عن كيفية نشأة وتعمق هذا المفهوم اجتماعياً؟

العلمانية فى سياقها الأوروبى (النشأة والنضج)

«العلمانية كفلسفة ولدت فى السياق الغربى داخل الإطار الأشمل لفلسفة التنوير، ضمن البنية القويمة للمجتمعات الأوروبية، وجسدت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ لحظة الميلاد الحقيقى للعلمانية على أرض الواقع فى المجتمعات الأوروبية. فقد عاشت أوروبا كلها فى ظل نظام المشروعية الكهنوتية القديمة حتى مجيء الثورة الفرنسية» (٤٠). - بورجوازية الطابع - عام ١٧٨٩، «والتي انتصرت تحت شعارات الثورات البورجوازية: الحرية والمساواة والأخوة» (٤١)، وتأسيس المشروعية العلمانية الحديثة القائمة على الإعلان الشهير «لحقوق الإنسان والمواطن» (٤٢).

انتصر الفكر العلمانى فى السياق الاجتماعى الغربى إذن.. ولكن.. كيف؟ كيف يمكن لأى فكر أن ينتصر ويفعل داخل مجتمع ما؟ فى الحقيقة لا يستطيع أى فكر أن يفعل داخل مجتمع معين دون أن يرتبط بالظروف الداخلية وبالتطور المحيط بالواقع التاريخى لهذا المجتمع، ودون أن ينتج هذا الفكر مفاهيم ورسائل تعكس الواقع الحقيقى لهذا المجتمع، وليس واقع مجتمع غريب (٤٣). فالفكر ليس شيئاً يسبح فى الهواء خارج كل مشروعية (اجتماعية وتاريخية) كما يتوهم المثاليون والتقليديون (٤٤). فالفلسفة التى يؤمن بها الناس، تعكس إلى حد كبير، تاريخهم، وظروف حياتهم، وتركيب المجتمع الذى يعيشون فى ظله.. إنها تولد من الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، أى من الأساس المادى الذى يسود فى المجتمع.. ومع ذلك لا تعكس هذا الأساس المادى بحدافيه، ويشكل آلى وتلقائى.. فالفلسفة، والقيم ونظرة الناس للحياة، هي نتاج المجهود الفكرى والتأمل الذى يبذله.. ولذلك تتوقف أيضاً على مدى الدور الذى يلعبه الأفراد والمفكرون والعابرة، وقادة الثورات الاجتماعية، وأرباب الثقافة، والفن، والعلم (٤٥).

يقول: «ما تسمى توفج»: من أين تنبع الأفكار السديدة؟! أتنتزل من السماء؟! لا.. وهل هى فطرية فى العقل؟! لا.. إنها تنبع من الممارسة الاجتماعية وحدها، تنبع من ثلاثة أنواع من الممارسة الاجتماعية من أجل الإنتاج، والصراع الطبقي، والتجربة العلمية (٤٦). ونستطيع أن نضيف لإجابة ماو السابقة عن تساؤله، الفكر الفلسفى بالمفهوم (الأتوسيرى) من حيث إن الفلسفة هي مجال الصراع الطبقي فى شكله الأيديولوجى بالمجتمع.

انطبق ذلك تماما على العلمانية - متعسرة الولادة - في المجتمعات الغربية (الأوروبية)، ففي طريقها إلى المجتمع المدني الحديث إلى العلمنة قدمته البشرية (في أوروبا) عشرات الألوف من الضحايا (في الثورة الفرنسية ١٧٨٩، والثورة الأوروبية ١٨٤٨ التي عمّت إيطاليا وفرنسا والنمسا والمجر وألمانيا)، وقدمت عشرات المكتشفات العلمية والأفكار الجديدة (مثل أفكار نيكولا كوبرنيك وجاليليو وتيوتن وبراهو وكيبيل، فضلا عن الثورة الصناعية)، وفي الطريق إلى المجتمع المدني الحديث والعلمانية حصل تنوير (فلسفة التنوير على يد فولتير وروسو وديدرو ومونتسكيو)، وثورة داخل الفكر الديني المسيطر خلال العصور الوسطى (مثل بروتستانتية مارتن لوثر وكالفن والتي مثلت خطوة كبيرة نحو العلمنة والعقلنة، هذا بالإضافة إلى نقد سبينوزا الجريء لنصوص الكتاب المقدس) بناء على كل ذلك حدث فك ارتباط مسائل الإيمان والعقيدة بمسائل الحياة اليومية السياسية والاجتماعية، أي حصل فك الارتباط بين «المقدس» و«الدنيوي» (٤٧) فخرجت العلمانية إلى الوجود.

ومما لاشك فيه أن البورجوازية الأوروبية قد لعبت دورا حاسما في هذا المجال، حيث شهدت البورجوازية في أوروبا الغربية منذ القرن السادس عشر استمرارية متواصلة.. عندما شهدت أوروبا منذ ذلك التاريخ انبثاق طبقة اجتماعية نشطة كانت في البداية تجارية ثم أصبحت رأسمالية وصناعية، واستمر الحال على هذا النحو حتى يومنا هذا. هكذا راحت البورجوازية تفتتح وتشكل تدريجيا دائرة مستقلة للفعالية الاقتصادية.. وهكذا استطاعت أوروبا أن تفتتح دائرة مستقلة للاقتصاد. وفي الوقت ذاته أصبح ممكنا تدشين دائرة سياسية مستقلة ومنفصلة عن الدائرة الدينية (٤٨).

والحال إذن أن مفهوم العلمانية كما نشأ في المجتمع الأوروبي لم يكن مجرد مفهوم فلسفي يُحلّق في سماء البنية الفوقية للمجتمع، بل على العكس تماما حيث تبلور هذا المفهوم كنتيجة حتمية للديالكتيك المستمر بين زخم شديد وقوى متواصلة في البنية السفلى للمجتمع الأوروبي، متمثلا في تحول اقتصادي من نمط إنتاج إقطاعي إلى نمط إنتاج رأسمالي، مع ما صاحب ذلك من ثورات بورجوازية التكوين والأهداف انضم إليها الآلاف من الطبقات المستغلة والمهمشة في أوروبا الذين طالت معاناتهم من نمط الإنتاج الإقطاعي، ووطأ الحكم الإمبراطوري أو الملكي ومحاشية الكنيسة الكاثوليكية له من جانب، وفلسفات التنوير ونقد الخطاب الديني والمكتشفات العلمية في البنية الفوقية للمجتمع من جانب آخر، وفي هذه البنية الاجتماعية الأوروبية بسياقها التاريخي، نشأت العلمانية ونضجت.

نسبية العلمانية

تتعدد صور العلمانية - من حيث الممارسة والتطبيق - على أرض الواقع، وتباين اختلافا كبيرا بينها، بالدرجة التي «ريما ينبغي معها الحديث عن علمنات بصيغة الجمع» (٤٩)، وليست علمانية واحدة، «فالعلمانية ليست نظاما ولا أيديولوجية» (٥٠)، حيث إن «العلمانية كمفهوم يمكن أن تتبناها فلسفات متباينة، من أشد الفلسفات مثالية إلى الفلسفات المادية» (٥١). وبشكل عام، يمكن القول إن «العلمانية عرفت في التاريخ الحديث أربعة أشكال أساسية: أولها

وأقدمها علمانية الغرب الرأسمالي بعد الثورة الفرنسية التي فصلت التعليم الديني عن التعليم، ولم تعد الكنيسة عنصرا في بناء الدولة، والثاني هو علمانية الشرق الاشتراكي (السابق) التي كرست العلمانية الغربية وأضافت إليها اختصاص الدولة بمختلف الخدمات الاجتماعية التي كان تقوم بها الكنيسة، وقدمت البديل للتعليم الديني، وهو الاشتراكية العلمية.

وفي كلتا التجريبتين كان القاسم المشترك هو المساواة بين المواطنين بغض النظر عن أديانهم وأجناسهم وألوانهم، أما الشكل الثالث فهو علمانية الفاشية والنازية، التي أمنت بتفوق العرق أو العنصر على ما عداها، بما في ذلك الدين، لذلك قامت الهتلرية والموسلمينية بحربها الكبرى - برفقة اليابان وتركيا - ضد الغرب الليبرالي والشرق الاشتراكي (السابق) على السواء، ويأتي الشكل الرابع للعلمانية التي (يدعوها غالبا شكرا) بالأتاتوركية (نسبة إلى كمال أتاتورك) وهي العلمانية التابعة التي تذيب الخصوصية الوطنية لهوية الشعب في خضم هويات حضارية أخرى، فيصبح شعبا عسوخا لا هو الشعب الذي كان، ولا هو الآخر (الذي يتبعه). إنها إحدى عناصر الأيديولوجية التابعة، ولا علاقة لذلك بالموقف الذي اتخذته أتاتورك من الخلافة العثمانية، وهو موقف اتخذته أوطان أخرى كمصر، لكننا أوطان لم تنسلخ من جلدها التاريخي والحضاري والقومي» (٥٢).

التعلمن في المجتمعات العربية

أ. العناوين الرئيسية

تعد العلمانية أحد أقطاب الفكر الإنساني الذي افتتن به بعض المفكرين العرب، والواقع أن أي تحليل لتاريخ الفكر العربي والثقافة العربية، سواء كان من منظور تاريخي أو من منظور بنيوي، سيظل ناقصا وستكون نتائجه مضللة إذا لم يأخذ في حسابه دور السياسة في توجيه هذا الفكر وتحديد مساره ومنعرجاته» (٥٣).

وبالنسبة للمجتمع العربي تحديدا، فإن الدعوة للمجتمع العلماني، ما تزال جديدة جدة عملية التمددين، وربما يمكن تأريخ ابتدائها ب تلك الرسالة التي أرسلها إبراهيم باشا ابن محمد علي إلى مُتسلم اللاذقية في ٢٤ ربيع الثاني ١٢٤٨ هـ - ١٩٠٨ م، وفيها يقول: «المسلمون والنصارى جميعهم رعايانا، وأمر المذهب ما له دخل بحكم السياسية، فيلزم أن يكون كل بحاله، المؤمن يجرى إسلامه والعيسوي (المسيحي) كذلك، ولا أحد يتسلط على أحد... هكذا قارب إبراهيم باشا العلمانية لأسباب إدارية وسياسية» (٥٤).

كما أن العلمانية كانت منذ البداية ركنا جوهريا من أركان حركة التحرر الوطني العربي (٥٥)، التي اتفقت مع غيرها من حركات التحرر الوطني سواء من حيث الأهداف أو من حيث التكوين، فمن حيث الأهداف نجد - على سبيل المثال - القضاء على السيطرة الأجنبية والظفر بالاستقلال الوطني، وتصفية الاضطهاد الاستعماري والاستغلال الأجنبي، فضلا عن تحقيق الأمة لحقها في تقرير المصير وإقامة الدولة الوطنية» (٥٦). أما من حيث التكوين فقد أسهمت في حركة التحرر الوطني العربي بقسط فعال كل من الإنتلجنسيا الوطنية والشرائح المتوسطة والبورجوازية الصغيرة التي تشمل الحرفيين وصغار التجار وأمثالهم، تلك الشرائح كثيرة العدد وذات النفوذ لاسيما في بلدان أفريقيا» (٥٧)،

ومن خلال حركة التحرر الوطني ورثت البورجوازية العربية الوليدة ونخبها السلطة عن الاستعمار وطرح مشروعها السياسى - الاجتماعى، القائم على تحديث المجتمع، الذى كان يعنى - بالنسبة إليها - القضاء على المجتمع التقليدى استناداً إلى إعادة إنتاج التجربة الأوروبية فى الحكم والاقتصاد والتعليم والثقافة.. إلخ» (٥٨).

كان هذا المشروع مشروع نخب صدينية ذات ثقافة أوروبية، تسعى نحو تفتيت البنى التقليدية عبر الدول الحديثة من خلال التعليم بإنشاء المدارس المدنية غير الدينية والاقتصاد والمؤسسة الفكرية، وتكوين الجيوش ذات النمط الأوروبى، وربما كان هذا السبب فى اصطدام هذا المشروع ببنى (اجتماعية) تقليدية صلبة ذات تاريخ طويل من الركود الاقتصادى والسياسى والمجتمعى بعامة» (٥٩).

باختصار تكونت الدول الحديثة فى المغرب وتونس والجزائر ومصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان والسودان، وتقاسمت فيها الأحزاب الديمقراطية البورجوازية - أو البورجوازية الصغيرة - ولأى الشعب كالوفد فى مصر، والحزب الدستورى فى تونس، والحزب الوطنى فى سوريا، والأحزاب الاشتراكية وبعض الأحزاب القومية، وفى فترة ما بعد الاستقلال نمت وتطورت الأحزاب الشيوعية والقومية فى بلاد الشام» (٦٠).

وبنظرة سريعة فى خطاب الحركة السياسية فى الوطن العربى بكل تنوعاتها سنجد أن مفاهيم: الأمة والوطن والدستور وحرية المواطن والديمقراطية والعدالة وحقوق الفرد والعلم والاشتراكية والوحدة والعروبة، وهى مفاهيم تنتمى فى مجملها بشكل أو بآخر للعلمانية، هى المفاهيم السائدة. كان هذا الخطاب يتوجه إلى الناس الذين كان الإسلام حاضراً فى حياتهم اليومية، وفى عاداتهم، وتقاليدهم، ونظرتهم الماورائية ومثلهم (٦١)، فكان من الضرورى أن يحاول السياسيون العرب تلقى شعورهم والتقرب إليهم من خلال استخدام المكون الدينى (الإسلامى على الأغلب) الذى يشكل حجر الزاوية فى تفكير الغالبية الساحقة من أبناء هذه الشعوب وإن تعدد، بل وتباين فهمهم وتفسيرهم له، ونتج عن ذلك ما يلى:

١ - جميع الدول العربية - باستثناء لبنان - تنص فى صدر دساتيرها على أن دين الدولة الرسمى هو الإسلام، وأحياناً يضاف دين رئيس الدولة، وهو - باستثناء لبنان أيضاً - الإسلام، وغالباً يضاف أن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع، وأحياناً لا يكون هناك باعتبار أن القرآن هو النص التشريعى الوحيد كما هو الحال فى السعودية، أو أنه «شريعة المجتمع» كما هو الحال فى ليبيا، وبالرغم من أن الدولتين تختلفان فى اللائحات، فإنهما يتوحدان فى البنية الأساسية حيث تتعلم الأحزاب السياسية فيهما.

٢ - جميع الدول العربية لا ينفصل فيها الدين عن بقية المواد الدراسية فى مختلف مراحل التعليم (حتى فى المدارس المدنية).

٣ - فى جميع الدول العربية دار للإفتاء وأحياناً مؤسسة رسمية كالأزهر فى مصر ومجمع البحوث الإسلامية فى السعودية.

٤ - فى جميع الدول العربية لا ينفصل الدين عن بقية المواد الإعلامية فى أجهزة البث الإذاعى

والتلفزيون والصحافة.. وتحمل حيزا كبيرا (نسبيا) إذا ما قيس بالمواد العلمية والثقافية والترفيهية.

٥ - تصل السلطة الدينية في كثير من الأقطار العربية إلى حد وقف العمل أثناء الأذان وأوقات الصلاة» (٦٢).

تساوقت هذه الممارسات السابقة في جميع البلاد العربية مع أيديولوجية دينية (إسلامية في الغالب) شعبية تختلط فيها نصوص الكتب الدينية بالتاريخ الاجتماعي للمسلمين بالخرافات المنحدرة من عصور الانحطاط، وتشكل هذه الأرضية الأيديولوجية مناخا جاهزا لاستقبال وتدعيم التيارات الدينية السياسية، وتشكل أيضا عائقا في بعض الأحيان يحول دون التطور والتقدم، ويقم التحارض مع أية مبادرات تتسجم مع منجزات العلم (٦٣)، خاصة في ظل الاضطهاد الذي لقيته التيارات اليسارية المختلفة في أغلب البلاد العربية اضطهادا لم يسمح لمشروعها ومن ضمنه العلمانية (الصريحة) أن يرى النور (٦٤).

والحال أنه لم تكن هناك علمانية عربية في أي وقت وإنما كانت هناك أوتوقراطية عسكرية أو أوتوقراطية دينية، وقد تتوحد الائتلاف، والاستثناء الوحيدان - لبنان وتونس - شوهدت الأول الطائفية العلنية، وشوهدت الآخر الديكتاتورية المدنية إن جاز التعبير عن حكم «الشخصية التاريخية» (مثل بوريقية) رمز الاستقلال الشكلي والقيادة الكاريزماتية» (٦٥).

ب - نقد تجربة التعلم العربية

يتحدث البعض عن إخفاق دعوة العلمانية العربية مقبسا على ما حققته هذه الدعوة في أمكنة أخرى، لكن دون أن يلاحظ هؤلاء أن أية دعوة هي مثل أية تجربة ومهمة ومشروع، إنما تتم في الزمان والمكان، وأن العقلانية الأوروبية بقيت تكافح أكثر من أربعة قرون تخللتها هزائم وانتصارات، حتى اتضحت في شكل التنظيم العقلائي - للمجتمع المدني الحديث، أي حتى أظهرت كل مخزون قوتها الدافعة، بينما الدعوة إلى المجتمع الحديث، أي إلى المجتمع المدني وإلى العقلانية والعلمانية بشكل واضح، لم تتجاوز المائة عام في المجتمع العربي، مع ملاحظة أخرى وهي أن تجربة العقلانية والعلمانية والتحديث الأوروبية إنما تحققت دون عامل ضغط خارجي، دون استعمار، بل وعلى حساب الاستعمار أحيانا وبفضله، كما في استعمار أوروبا وأمريكا، فآليات المجتمع الأوروبي والغربي كانت تعمل دون ضغوط وكوابح خارجية، في حين أن آليات التحديث والعقلانية والعلمانية العربية تعمل في مواجهة معوقات داخلية وخارجية، أي في مواجهة معوقات الماضي والعقلية الغيبية، من ناحية وفي مواجهة آليات التعويق الخارجي (الاستعمار) من ناحية أخرى، وذلك ما يجعل آلام الولادة أصعب والمهمة أكثر صعوبة، وزمن إنجازها أطول مدة على ما يبدو (٦٦).

وباختصار، إن العلمانية قد ظهرت في مجتمعاتنا العربية في ظل شروط لم تساعد على ربط فهمنا لها بفهم متطور لطبيعة السياسة والاجتماع وما يتصل بهما، فكانت علمانية ذرائعية (براجماتية) تقوم على أسس هشّة (٦٧)، تساوقت مع معادلة توفيقية للنهضة لم تعرف إحياء حضارة قديمة ولا تواصل مع حضارة وسيطة ولا تتفاعل مع إنجازات الآخرين» (٦٨). لذلك أثرت إطلاق مصطلح

التعلم وليس العلمانية - على التجربة العربية، لإيضاح الشكل الشائه والذرائعى للتجربة العربية المتعلمة.

وما لاشك فيه أن جانب مهم من جوانب مأساة أو مأزق العالم العربى... تتجلى على النحو (السابق الإيضاح)، وللخروج من هذا المأزق يتحتم القيام بشورة ثقافية تسهّل الفصل بين العقل والإيمان» (٦٩). أو بين ما هو نسبى وما هو مطلق، هذا إذا أراد أبناء هذه المجتمعات العربية بشكل فعلى تحقيق شكل من أشكال التقدم.

وفى ختام هذه الدراسة أؤكد أن العلمانية Secularization هى موقف من المعرفة يؤمن بنسبية الحقائق كما يؤمن بالبحث والاجتهاد العقلى فى كل القضايا التى تواجه الإنسان فى حياته (بما فيها القضايا الدينية)، وينادى بتطبيق المنهج العلمى فى شتى المجالات الدنيوية دون الرجوع إلى إطار مرجعى دينى أيا كانت نوعيته، كما ترفض العلمانية وجود حقيقة مطلقة للأمور يجب على الإنسان اتباعها دون غيرها، بدون إعمال للعقل فيها.

وترتب على ذلك بالضرورة فصل المؤسسات الدينية بمرجعياتها الدينية - سواء كانت هذه المرجعية، ديانة يهودية أو مسيحية أو إسلام - عن الدولة وتشريعاتها، دون أن يعنى ذلك من قريب أو من بعيد معنى الإلحاد أو مهاجمة الأديان.

كما أود أن أؤكد أيضاً أن التجارب التاريخية الواقعية تعلمنا أن العلمانية كمنتج فكرى إنسانى، لم ولن يكتب لها الوجود المؤثر الفعال على أرض الواقع، متجسدة فى ممارسات اجتماعية ملموسة ومحددة فى مجتمع، إلا من خلال استيعاب ومحايطة كل مؤسسات المجتمع للعلمانية، فى وحدة كلية متناغمة لا تنقسم غراها، وإلا تعرضت الممارسات الاجتماعية ذات السمة العلمانية للاختزال والتشويه والإحاقة على أرض الواقع المعاش.

الهوامش

- ١ - فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٤، ص ٤٢.
- ٢ - عادل ضاهر: الأسس الفلسفية للعلمانية، لندن، دار الساقي، ١٩٩٣، ص ٩.
- ٣ - سدىن هوك: التراث القامض، ماركس والماركسيون، ت. سيد كامل زهران، القاهرة، سلسلة الألف كتاب (الثاني)، الهيئة العامة للكتاب، العدد ٢٨، ١٩٨٦، هامش ص ٢٣.
- * انظر - على سبيل المثال وليس الحصر - مؤلف عزيز العظمة، العلمانية من منظور مختلف، بيروت، ١٩٩٣، حيث يذكر المؤلف فى ص ١٨ من الكتاب أن «العلمانية - بكسر العين - هى العبارة المعتمدة فى هذا الكتاب».
- ٤ - عادل ضاهر: الأسس الفلسفية للعلمانية، مرجع سابق، ص ٣٧.
- ٥ - فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٤٢.
- ٦ - عزيز العظمة: العلمانية من منظور مختلف، مرجع سابق، ص ١٨.
- ٧ - أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، الطبعة الثانية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٦، ص ٣٦٨.
- ٨ - فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٥٨.

* انظر - على سبيل المثال - أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٢٣٩، حيث يترجم (الكاتب) Laicism ويُعرفها بالعلمانية.

٩ - خالد منتصر: العلمانية هي الحل، مجلة أدب وتقد، عدد أغسطس، ١٩٩٤، ص ١٢٦.

* الأكليروس، الكهنوت Clergy. هي طائفة الكهنة التي تقوم بخدمة الدين المسيحى... ويقال «النزعة الأكليروسية Clericalism» للراى أو النشاط السياسى الذى يدافع عن حق الكنيسة فى الاشتراك فى شئون الحكم عن طريق الأحزاب أو الحركات السياسية. أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٦٥.

١٠ - عزيز العظمة: العلمانية من منظور مختلف، مرجع سابق، ص ١٨.

١١ - انظر: برتراند رسل: الدين والعلم، ت. رمسيس عوض، القاهرة، كتاب الهلال، فبراير ١٩٩٧.

١٢ - فتحي القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٦٧.

* يعرف أحمد زكى بدوى الإلحاد Atheism بأنه إنكار وجود إله، أو إنكار وجود إله مشخص، والمعنى الأول أكثر شيوعا. كذلك يرفض الإلحاد جميع الحجج التى يستند إليها المفكرون على وجود إله. أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٢٩.

* استلهم المفكرون اللاتكيون رؤيتهم للتدين من البروتستانتية. والبروتستانتية (من اللاتينية Protestant المصحح، المعلن) ظهرت فى أوروبا فى عهد الإصلاح فى القرن السادس عشر على يد راهب كاثوليكي هو مارتن لوتر بشابة احتجاج على وطأة نهر الكنيسة الكاثوليكية المسيطرة.. وعلى النقيض من الكاثوليكية والأرثوذكسية تقول البروتستانتية بارتباط الإنسان بالإله ارتباطا مباشرا، بدون توسط الكنيسة، وبأن «خلاص» المؤمن يمر عبر إيمانه الشخصى فقط، وترفض البروتستانتية تقييد الأيقونات وتعظيم القديسين من الرهبان، وعبادة العذراء (مريم المبتول) والتعيز المطلق بين رجال الدين وعامة الشعب.

المعجم الفلسفى المختصر، ت. توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦، ص ٩٠، ٩١.

١٣ - فتحي القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٦٧.

Alexander Flores: Secularism. integralism and Political Islam Middle east. magazine, July ` August 1993, p. 33.

١٥ - انظر Secularism in Encyclopedia Britannica: XIII edition, U.S.A, University of chicago, 1995, V.10, P. 594.

* انظر: فرانكلين - ل. باومر: الفكر الأوروبى الحديث، الجزء الثانى، ت. أحمد حمدي محمود، سلسلة الألف كتاب (الثانى)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ١٦. Secularism in Encyclopedia Americana: U.S.A, Library of Congress, 1980, V. 24, P. 510.

١٧ - انظر فتحي القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٤٧ - ٤٨.

١٨ - نقلا عن صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلمانى فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ١٩٩٣، ص ١٤.

١٩ - نقلا عن عبدالمجيد الشرقى: العلنية فى المجتمعات العربية الإسلامية الحديثة، مجلة الفكر العربى المعاصر، بيروت، العدد ٩٢ - ٩٣، ١٩٩٢، ص ٢١.

* لا أزمع أن التعريفات الواردة فى هذه الدراسة للعلمانية هي كل ما توصل إليه المفكرون الغربيون والعرب فى هذا المجال، إلا أننى حاولت اختيار التعريفات التى تلم بمختلف جوانب المفهوم المحورية، واكتفيت بذلك فقط تجنباً للإطالة أو التكرار اللذين أحاول تجنبهما قدر المستطاع فى هذه الدراسة.

٢٠ - نخبة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإسكندرية: المجمع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د.ت، ص ٤٠ - ٤١.

٢١ - نيقولا تيماشيف: نظرية علم الاجتماع، ت. محمد عودة وآخرون، الطبعة الثامنة، القاهرة، دار المعارف،

١٩٨٣، ص ١٧٨.

٢٢ - المرجع السابق : نفس الصفحة.

٢٣ - أحمد زايد: علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والتجديدية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، هامش ص ٨٦.
* لأن العلمانية ظهرت في سياق المجتمع الأوروبي، ولأن الصيغة الدينية غالبية الشيع في البنية الفوقية لهذا المجتمع هي المسيحية، فقد فهم البعض أن الرؤية العلمانية للدين لا يمكن تطبيقها إلا مع الديانة المسيحية فقط، غير أنني - كما يتضح من هذه الدراسة - لا أعتقد ذلك على الإطلاق، ف رؤية العلمانية للدين تصلح للتطبيق، مع كل الديانات على اختلاف أنواعها سواء المساوية منها أو حتى الراضية.

٢٤ - فردريك إنجلز: لودفيج فويرباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، موسكو، الطبعة العربية، ص ٦٥، ٦٦.

٢٥ - مدني هوك: التراث الغامض.. ماركس والماركسيون، مرجع سابق، ص ٢٣.

٢٦ - Secularism in Encyclopedia Britanmica, op. cit. P. 594.

٢٧ - Secularism in Encyclopedia Americana, op. cit, P. 510.

٢٨ - نصر حامد أبو زيد: الاستقطاب الفكري بين «الإسلام المعاصر» و«أسلحة العصر» في مصر، مجلة الطريق، عدد مايو ١٩٩٤، ص ١٠.

٢٩ - نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، القاهرة، دار سينما للنشر، ١٩٩٢، ص ٣٥.

٣٠ - صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلماني في مصر، مرجع سابق، ص ١.

٣١ - غالى شكري: أفتنة الإروهاب، البحث عن علمانية جديدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٤٥٥.

٣٢ - معجم المصطلحات السياسية: جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ١٩٩٤، ص ٢٠٧.

٣٣ - هارولد لاسكي: الشيوعية، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ص ١٧٥.

٣٤ - أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٣٧٠.

٣٥ - صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلماني في مصر، مرجع سابق، ص ١٥.

٣٦ - انظر برهان غليون: اغتيال العقل، الطبعة الثالثة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٠، ص ٢٦٧.

٣٧ - انظر كافين رالي: الغرب والعالم، ت. عبدالوهاب المسيري، هدى عبدالمسيح حجازي، الجزء الثاني، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يناير ١٩٨٦، ص ١٨.

٣٨ - مراد وهبة: ما العلمانية، مجلة إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٣، ص ١٠.

٣٩ - فريج فودة: حوار حول العلمانية، القاهرة، ص ٢٦.

٤٠ - محمد أركون: العلمنة والدين، ت. هاشم صالح، لندن، الطبعة الثالثة، دار الساقي، ١٩٩٦، ص ١٢٤.

٤١ - مجمرة من الكتاب السرفيت: علم الأخلاق، موسكو، دار التقدم، ١٩٩٠، ص ١١٣.

٤٢ - محمد أركون: العلمنة والدين، مرجع سابق، ص ١٢٤.

٤٣ - إبراهيم مراد: حول تحديد مفهوم النهضة في الفكر العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤١، ص ١٤.

٤٤ - محمد أركون: العلمنة والدين، مرجع سابق، ص ١٢٥.

٤٥ - شريف حتاتة: طريق الملح والحب: القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٣، ص ١١٢، ١١٣.

٤٦ - انظر قهارى محمد إسماعيل: علم الاجتماع الألمانى، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٨٦.

٤٧ - محمد كامل الخطيب: المجتمع المدني والعلمنة، دمشق، دار التابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص ٢٨. ولزيد من المعلومات حول هذه الجزئية، انظر فتحي القاسمي: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، والمنصف عبدالجليل: التراث والمعاصرة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٨٨، ١٩٩١، ص ٤٣، ٤٤.

- ٤٨ - محمد أركون: العلمنة والدين، مرجع سابق، ص ٢٣ .
- ٤٩ - سرج لاتوش: تقريب العالم، ت. خليل كلفت، القاهرة، دار العالم الثالث، ١٩٩٢، ص ٣٨.
- ٥٠ - غالى شكرى: أفتنة الإرهاب، البحث عن علمانية جديدة، مرجع سابق، ص ٤٤٧.
- ٥١ - صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلماني في مصر، مرجع سابق، ص ١٤.
- ٥٢ - غالى شكرى: أفتنة الإرهاب....، مرجع سابق، ص ٦١.
- ٥٣ - محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربى المعاصر، الطبعة الثانية، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٠، ص ٦٠.
- ٥٤ - محمد كامل الخطيب: المجتمع المدني والعلمنة، مرجع سابق، ص ٢٨، ٢٩.
- ٥٥ - محمد عودة: دفاعا عن العلمانية، مجلة الموقف العربى، القاهرة، دار الموقف العربى للصحافة والنشر، العدد ٦٤، ١٩٨٥، ص ٦٥.
- ٥٦ - سيرتسوف وآخرون: ماهى الثورة؟ موسكو، دار التقدم، ١٩٨٨، ص ٢٤٧ - ٢٤٨.
- ٥٧ - المرجع السابق، ص ٢١٨.
- ٥٨ - أحمد برقوى: العلمانية برصنها أيديولوجيا، مجلة الطريق، عدد أغسطس ١٩٩٥، ص ٥٤.
- ٥٩ - المرجع السابق: نفس الصفحة.
- ٦٠ - المرجع السابق: نفس الصفحة.
- ٦١ - المرجع السابق: نفس الصفحة.
- ٦٢ - غالى شكرى: أفتنة الإرهاب....، مرجع سابق، ص ١٦٢.
- ٦٣ - المرجع السابق: نفس الصفحة.
- ٦٤ - انظر المرجع السابق، ص ١٦٣.
- ٦٥ - المرجع السابق: نفس الصفحة.
- ٦٦ - محمد كامل الخطيب: المجتمع المدني والعلمنة، مرجع سابق، ص ٣٦.
- ٦٧ - عادل ضاهر: الأسس الفلسفية للعلمانية، لندن، دار الساقي، ١٩٩٢، ص ٦.
- ٦٨ - غالى شكرى: أفتنة الإرهاب....، مرجع سابق، ص ١٦٤.
- ٦٩ - سمير أمين: الثقافة والأيدولوجيا في العالم العربى المعاصر، مجلة أدب ونقد، عدد مارس ١٩٩٣، ص ٢٥.





سلامة موسى: أول الموسوعيين المصريين آخر الموسوعيين المصريين

د. رفعت السعيد

«ومع أنى فى كتاب «هؤلاء علمونى» ذكرت نحو عشرين من الأدباء والعلماء والمفكرين الذين وجهوا نشاطى ذهنى ورويا نفسى، فإنى لم أذكر معهم كارل ماركس داعية الاشتراكية، والآن أحب أن أعترف أنه ليس فى العالم من تأثرت به وتربيت عليه مثل كارل ماركس، وإنما كنت أنفادى ذكر اسمه خشية الاتهام بالشيوعية.. ولو كنت قد وجدت الحرية أيام الحكومات الملكية السابقة لألفت عن الاشتراكية بما كان يوجه ويرشد».

[تربية سلامة موسى - ص ٢٩٠]

الأب كان موظفا مرموقا «رئيس محريرات مديرية الشرقية»، وكان من ثم ميسور الحال. والفتى «سلامة» يقرأ كثيرا، يتفجر حيوية وسعيا نحو المعرفة، لكنه يقدر حبه للمعرفة المنطلقة بعيدا عن أية قيود، يقدر ما تعثر فى دراسته المدرسية المنتظمة والمقيدة بقيود منهاج كان يراها ضيقة الأفق. تعثر الفتى فى دراسته.. حصل على الشهادة الابتدائية بالكاد.. وهو فى السادسة عشرة من عمره عام ١٩٠٣. (ولد عام ١٨٨٧) والتحق بعد ذلك بالتوفيقية الثانوية ثم الحديوية الثانوية، لكنه لم يطق صبرا، نحى الكتب المدرسية جانبا وأنطلق يشفق نفسه بنفسه وفق هواه.. وليس وفق المناهج الدراسية.

انغمس الفتى فى قراءات متنوعة متعددة النابع، قرأ لرفاعة الطهطاوى وفرح أنطون وشبلى شميل وأحمد لطفى السيد ومحمد عبده.. والتهم مجموعات كاملة من الجامعة والمقتطف والهلل... إلخ.

يعتمد الفتى على ميراثه من أبيه الذى توفى سريعا تاركاً إياه فى الثانية من عمره، وهو ميراث من عديد من الأفئدة أسماها الناس «عزبة» كانت تدل عليه إيراداً شهرياً حوالى ٣٠ جنيتها، وهو مبلغ كبير يعاير هذا الزمان، فعاش الفتى مرقهاً، خالى البال، وامتلك ما يكفيه ويكفى ما يريد شراءه من كتب.. بل ويكفيه كى ينطلق وهو فى العشرين من عمره (١٩٠٧) إلى باريس. هناك عاش الحياة الباريسية الثقافية بطولها وعرضها.. تعرف على جريدة «الامانيتيه» (جريدة الحزب الاشتراكى ثم الشيوعى فيما بعد) وتلقن أفكار الاشتراكية والعدل الاجتماعى، وهناك طالع - وربما لأول مرة - كتباً ودراسات عن مصر الفرعونية، انصكبت فى أعماقه حالة من العشق الفرعونى، وكثيراً من الدهشة: كيف يهتم الغرب بدراسة آثار وأمجاد وحضارة الفراعنة، بينما يتجاهلها المصريون.. ومن باريس يعود مباشرة إلى الصعيد ليمضى هناك شهرين كاملين يتأمل فيهما أمجاد أجداده.. ويضيف إلى هجائته بعداً جليداً.. الفرعونية.

هو الآن: مثقف، موسوعى، اشتراكى، فرعونى.
ثم يتراكم حوله لوم الأقارب، مادمت تقرأ وتدرس فلماذا لا تحصل على شهادة؟ ويسافر إلى لندن بأمل أن ينتظم فى دراسة أكاديمية ليحصل على ليسانس الحقوق.. لكنه لا يلبث أن يترك ذلك كله منفصلاً من جديد فى قراءات لا تنتهى.. قراءات تتشعب فى مختلف المجالات.. فتسمع له أن يكتب مقالات شديدة التنوع: القهوة وتاريخها، العلاقة بين الفرس والعرب، الفولكلور، الكلب وأثره فى الأدب العربى، السحر وتأثيره فى العقل المصرى.. الحزن عند المصريين، الزواج وفوائده، ويردد فى ذلك كله وفى غيره أفكاراً طالعها مالتس وداروين ونيتشة وغاندى وسينسر وهافلتوك وبرنارد شو وويلز وعشرات آخرين من الفلاسفة والمفكرين.

ويتسلح سلامة موسى بوقت وافر. ومعرفة وثيقة بالفرنسية والإنجليزية.. وقدرة على العيش الهائى، فينطلق ليقدم لمصر أول نموذج - وربما آخر نموذج - لموسوعى مصرى فتح نوافذ الفكر المصرى على مختلف مجالات المعرفة الإنسانية.

وبنسا هو فى لندن انضم إلى جمعيتين «جمعية العقلين» وفيها تعرف على داروين وسينسر، و«المجمعية الغابية» وفيها تعرف على النكهة الغابية فى الفكر الاشتراكى، وتعرف على برنارد شو وأصبحت أصدقاء. (وكان أول ما جذبته إلى شو دفاعه عن ضحايا دنشواى).

ويواصل الفتى قراءات متعددة، متناقضة، متشعبة، وتتمدد قراءاته حتى تصل إلى كرويتكين فترجم له فيما بعد «نداء إلى الشباب».

الآن.. تجهز الفتى، علماً وافراً، معرفة موسوعية، متناقضة فى بادئ الأمر، بل ومتخبطة.. لكنه أثر أن ينطلق كجواد جامح فى بحار المعرفة الإنسانية، وأن يسكب ذلك كله فى ساحة الوطن.. بأمل أن يفتح مقاليد العقل المصرى على كل روافد الفكر.. صحيحه وخاطئه.

• البداية.. نيتشة :

وكان أول كتاب يصدره «مقدمة السوبرمان» (١٩١٠) وكان فى الثالثة والعشرين من العمر. وفيه ردود مزيجاً مثيراً للدهشة من أفكار نيتشة وأفكار ماركس.

فهو يرد فيه أفكارا عنصرية، ناصحا المصريين أن يتزوجوا من أجنبيات حتى يحسنوا نسلهم، وفيها يؤيد سيادة الرجل الأبيض على الزنحى، «فالزنجى كان منذ مائة عام فقط يأكل أخيه الإنسان، ومن المستحيل أن تكون مشاعره كمشاعرنا مهما طلى نفسه بأداب السلوك».

والإنسان السليم والقوى هو الذى يستحق أن يعيش أو على الأقل هو الذى يسمح له بأن يتجنب أطفالا.. «فالرقى الذى يجهد فى كفايات الحيوان إنما لأنه يقوم بقتل الضعيف أولا بأول، فلا يبقى غير الأقوى الذى ينسل نسله على غراره، حاصلا على كفاياته. والإنسان كالحيوان، لكنه يختلف من حيث أن نسله العاجز يعيش، فالغزال الأعرج يموت، والأسد البطىء يهلك جوعا فى الغابة، لكن الإنسان الأعرج يعيش بالصدقة، والإنسان البطىء باى عمل هين»، لهذا فهو يطالب بأن «تقصر الزواج» على الفئات السليمة فى الأمة، ويمكن أيضا اللجوء إلى التعقيم الاختيارى» (ط ٣ - ص ٩). ثم يقدم طاقما من أفكار غريبة لعلها أيضا انعكاس للنيتشوية.. «فالأخلاق يجب أن تكون حرة، لأن حرية الأخلاق تدعو إلى انقراض الفاسد منها وبقاء الصالح.. وليس من مصلحة الإنسان أن يعيش فى قصص من الواجبات الأخلاقية، لأن من طبيعة الأخلاق الفاسدة أنها تقتل صاحبها، فلتترك السكر يسكر كما يشاء لأن سكره ينتهى بموته المبكر، ولتترك النهم يشربه إلى كل طعام فإن معدته تسوقه إلى قبره».

وفى «مقدمة السورمان» يقدم أيضا تصورا مشيرا للدهشة حول الدين فهو ينتقد «الأديان الراهنة لأنها تتدخل فى أمور العالم وتعزل سير الترقى.. لأن الرقى يقتضى التغير، ولا تغيير بغير بدعة جديدة.. ولكن الأديان للصفة المقدسة التى تتصف بها تقف جامدة لا تقبل تفسيراً فتعمل بذلك لجمود الأمة».

ثم: «والدين إذا خرج من دائرة علاقة الإنسان بالكون، وأخذ يقرر أصول المعاملة بين الناس من تجارة وزواج وامتلاك وحكومة ونحو ذلك، فإنه عندئذ يقرر الموت لكل من يؤمن به»، لكنه مع ذلك يؤكد ويوضح تام: «أن الدين ضرورى لكل أمة ولكل فرد.. ولا يمكن أن يعيش الإنسان بلا دين لأنه مادام قد شرع يفكر فى الكون زمانا ومكانا فقد شرع يفكر فى الدين. ومن ينظر إلى السماء فى ليلة صافية، ويتأمل فى أبعاد النجوم والكواكب يعجب كيف يمكن لإنسان أن يجزم بهذا المذهب أو بذلك عن أصل هذا الكون ونهايته» (ص ٢١).

وفيما بعد.. كتب سلامة موسى مقالا عن ويلز بعنوان: «أديب ينشد ربه» يتحدث فيه عن دين جديد يؤمن بوجود الله، لكنه إله «لا وجود له من حيث المادة أو الفضاء»، لكن له وجودا زمنيا كوجود التيار الفكرى وهو ينمو بنمو الإنسان.. وينظر بأعيننا إلى هذا الكون ويعمل بأيدينا فيه، وكل ما لنا من حقائق، وكل ما لنا من قصد أو عمل عظيم يجمعها فى نفسه.. فهو الذاكرة الإنسانية التى لا تموت وهو الإرادة الإنسانية الدائبة فى الازدياد.. وليس للديانة الجديدة وحى وليس لها مؤسس.. ومن ينشدها ينشد حقيقة لا يرشده إليها غير ما فى نفسه من القداسة» (مختارات سلامة موسى - ط ٢ - ص ٢٢).

وفى خضم ذلك كله يتحدث فى مقدمة السورمان عن الاشتراكية فيقول: «والعلمانية نزعة أوروبية تشمل جميع الأمم المتقدمة تقريبا.. وهذه النزعة هى علة نزعات أخرى منها الاشتراكية التى انتهت

فى أوروبا بالشىوعية، وليس فى العالم قطر متمدين إلا وبه حركة اشتراكية تدل على أن العالم يتجه نحو نظام اشتراكى، إن لم يكن فى جميع صناعاته ففى نحو النصف أو الثلثين» (ص ١٦).

* فابية أم.. ثقية؟

والحقيقة أن قراءات واسعة متعددة الجوانب لابد لها أن تنعكس على فكرته عن الاشتراكية، فهو يصوغ اشتراكيته مغلفة أو مغموسة فى بحار هذه القراءات المتعددة الاتجاهات والمتلاطمة الأمواج. ويحاول البعض أن ينسب فابيه سلامة موسى إلى انتسابه إلى جماعة الفابيين، لكننى أعتقد أن مكونات عديدة أفرزت هذا النمط من «الفابيه».. أولها هذا الفيض من القراءات المتنوعة والمتعاكسة، وهناك أيضا خوفه أو عدم رغبته فى التصادم (ثمة قصة رواها صديق له: كان عائداً فى إحدى رحلاته من أوروبا عام ١٩٥٠، وكان يقرأ كتاب رأس المال لماركس فى السفينة، وكان قلقه وخوفه من وجود جواسيس حتى على السفينة يلقى فى البحر كل ورقة يقرأها بمجرد الانتهاء منها) (محمود الشرقاوى - سلامة موسى المفكر والإنسان - ص ٤٤٠). وهناك كذلك المهرب التقليدى من ضغوط الأمن خاصة فى زمن الاحتلال: فهو فابى تماما مثل حزب العمال البريطانى.. الذى كان يحكم أحيانا فى هذه السنوات.. وربما كان فى الأمر إحساس بأن الفكرة الاشتراكية الصافية يصعب تقبلها من جانب العقل المضى الذى كان سلامة يمتلك عليه ملاحظات سلبية كثيرة. وباختصار سأورد بعضا من كتابات سلامة موسى عن الاشتراكية.. فليقرأها القارئ واضعا فى اعتباره كل هذه العوامل متفاعلة معا.

وفى مقدمة كتابه «الاشتراكية» (١٩١٣) يقول: «يدعونى إلى كتابة هذه الرسالة الوجيزة كثرة المسخافات والغباءات التى تحكى عن الاشتراكية.. ففرضى الأول منها تنوير الرأى العام عن ماهيتها» ثم يقول: «ولست طامعا أن تعد هذه الرسالة دعوة للجمهور إلى الاشتراكية، ولا أن تكون سببا فى تأليف حزب أو جمعية، ولكنى أطرحها أمام الجمهور القارئ عسى أن تكون خيرة تختار بها الأفكار إلى حين تستعد البلاد للاشتراكية» (ط ٢ - ص ٥).

لكنه وأيا كانت المبررات فإننا لا نجد مقرا من القول بسداجة الفكرة الاشتراكية عند سلامة موسى.. ونقرأ له: «وعندنا الآن من الأعمال التى تعملها حكومتنا ما هو اشتراكى النزعة مثل مصلحة السكك الحديدية الأميرية.. فإن هذه المصلحة تدار الآن لفائدة الأمة ويجمع الفائض من إيراداتها ويصرف على مرافق الأمة» (ص ٣١).

ثم: «وعندنا أيضا بلدات كثيرة توزع المياه والضوء على سكان المدن، وتنشى المتنزهات العمومية، وتؤلف الجوقات الموسيقية للذة الجمهور» (ص ٢٢). وإذا كان الأمر كذلك.. «فإن غاية ما يطلبه الاشتراكى أن تتدرج البلدية من امتلاك المياه والضوء كما هو حاصل عندنا الآن إلى امتلاك الأراضي والمعامل والمناجم وتديرها كما تدير هذه السكك الآن» (ص ٢٢).

وحتى ذلك يطلبه الاشتراكيون «على سبيل التدرج الوثيد لا الطفرة السريعة، وكل خطوة نخطوها نحو الإصلاح الاشتراكى تكون مصحوبة دائما، بل ومتوقفة على درجة التنوير السارية فى الأمة»

(ص ٢٢).

أما الريف فقد أعد له سلامة موسى برنامجا مشيرا.. «فبدلا من أن يحكم القرية عمدة ليس لأهلها رأى فى تعيينه يحكمها مجلس منتخب.. ويعين هذا المجلس خفراء القرية وقاضيه ومهندسيها وطبيبيها.. وتؤسس المدارس الزراعية العالية فلا يشتغل فى الأرض إلا من نال شهادة منها» (ص ٢٠).

واشتراكية سلامة موسى لا تعرف الثورة.. ولا تقبل بها.. فهو يعدد اعتراضات البعض على الاشتراكية ويقول: «ومن الاعتراضات أيضا القول بأن الاشتراكيين ثوريون ينوون الاستيلاء على الحكومة عنوة ويعملون بعد ذلك على مصادرة الأملاك ومطاردة الأغنياء.. فإن هذا الكلام أولى أن ينسب إلى تخطيط المحتويين منه إلى تفكير العقلاء.. وجهاد الاشتراكيين فى الانتخابات البرلمانية دليل على أنهم يدخلون البيوت من أبوابها.. ويريدون الوصول إلى أغراضهم بالوسائل الشرعية» (ص ٢٨).

أما موقف الاشتراكية من الدين فيقول عنه: «ومن الاتهامات أيضا أن الاشتراكيين ضد الدين ينوون إلغاءه عندما يستولون على أزمة الحكومة.. وهذه فرية لا أساس لها.. فإن الاشتراكية تضم بين دعائها المزمع والمعطل، والمسيحي والمسلم واليهودى على السواء.. وهى قبل كل شيء نظام مالى لا دخل له فى الدين» (ص ٢٨).

وهكذا وكما أن ماء البحر لا يمكن فصل ماءه عن ملحه إلا بعملية تخير، فإن اشتراكية سلامة موسى تحتاج إلى عملية تحليل متأنية حتى يمكن فهمها فى إطار الظرف الموضوعى لعام ١٩١٣.

السياسى

وفى أغسطس ١٩٢١ يعلن الحزب الاشتراكي المصرى ويكون سلامة موسى واحدا من أربعة وقعوا ببيان تأسيسه.

ولكن سلامة موسى كان من فرط قاييته يسعى لتأسيس جمعية وليس حزبا، فينشر فى «الأهرام» مقالا يقول فيه: «اجتمع عددا غير قليل من الاشتراكيين المصريين، وأكثرهم من الذين عاينوا بأنفسهم النضال القائم فى أوروبا بين رأس المال والعمل، وقر رأيهم على تأليف جمعية تضم شملهم وتكتنهم من المذاكرة فى زرع هذا المذهب وتطبيقه على الأحوال المصرية» (الأهرام - ١٨/٨/١٩٢١)، وعندما تمثرت المفاوضات بين مؤسسى الحزب كتب سلامة موسى إلى «الأهرام»: «وما لم يتم الاتفاق حول تأسيس الحزب فإننا سنؤلف جمعية غايتها الدرس أكثر من السياسة» (الأهرام - ١٧/٨/١٩٢١).

لكن الأربعة الذين أصدروا بيان التأسيس تركوا مسألة السكرتير العام مفتوحة، فأصرع «الأهرام» ليقول إن د. على العنانى هو السكرتير العام، فنفى على العنانى ذلك.. ونفى ذلك أيضا سلامة موسى فوجه إلى «الأهرام» رسالة يقول فيها: «ولما كنت واقفا على حقيقة الحال أعلن للقراء أن الدكتور العنانى ليس سكرتيرا» (الأهرام - ١٧/٨/١٩٢١). وقميا يبين أن سلامة موسى كان يرى أنه الأكثر جدارة بهذا الموقع.. فأصرع لينشر «نداء إلى الأمة المصرية» يناشد الشعب المصرى

وجمعيته الهلال والصليب الأحمر جمع تبرعات للشعب الروسى الذى يعانى من المجاعة»، ووقع النداء «سلامة موسى - سكرتير الحزب الاشتراكي المصري»، لكن التوجيهات الغابية الصارخة كانت تحول بين سلامة موسى وموقع السكرتير العام لحزب يتأهب كى يصيح شيوعيا.

وما أن يقرر الحزب انتماءه للتوجه الشيوعى حتى ينسحب سلامة موسى من الحزب، وكالعادة نشر بياناً فى «الأهرام» تحت عنوان «عام فى الاشتراكية» قال فيه: «منذ عام تقريبا تألف بالقاهرة حزب اشتراكي معتدل المذهب يسير على خطة نيرة رشيدة يقوده زعماء أكثرهم تربية فى أوروبا شاهد بعينه الحركة الشيوعية فى إقبالها وإدهارها، وغلوها واعتدالها، وكلهم مع ذلك وطنى يعرف أن مصر لم تبلغ بعد الدرجة التى تستطيع فيها أن تهمل الرابطة الوطنية مستعيسة عنها بروابط أخرى شعبية أو اجتماعية.. لهذا السبب أراد مبتدئوا الحركة فى مصر أن تكون صبغتها مصرية بحيث تتكيف بتكيف المزاج المصرى ولا تنقل عن أوروبا نقلا.

كما أرادوا أن يتهجوا نهج الاعتدال والثقة فى خطتهم بحيث لا يجد ولاية الأمور مجالاً للتخوف أو الشدة فى سيرهم» ثم.. «إنى أعتقد أن الاشتراكية لن تفلح عندنا حتى يرضى بها المتوسطون - إن لم أقل الأغنياء - قبل العمال لأنهم الطبقة المستتيرة التى تستطيع فهم مبادئها» وأخيراً «إن الثورة فى بلاد مثل مصر ستقتضى عليها بالقشل، ولو نجحت لكان نجاحها شراً من الفشل» (الأهرام - ١٩٢٣/٣/٤).

وينسحب سلامة موسى من الحزب.. ومن ميدان السياسة، انسحاباً نهائياً لا رجعة فيه. ومع ذلك فقد ظل سلامة موسى ملاحقاً.. كشيوعى. نقرأ فى المجلة الجديدة تعليقا على كتاب صدر بغير تزقيع يحمل عليه حملة شديدة فيقول: «وسألت عن كاتبه فى إدارة المطبوعات فغرق أنه ابن أخ رشيد رضا الصحفى السوري المعروف، الذى وفد على بلادنا كما وفد الطواعين، وخص نفسه بشتم الشبان المصريين واتهامهم بالإلحاد والشيوعية»، ويورد سلامة موسى بعضاً من الشتائم التى حشدها صاحب الكتاب ضد سلامة موسى، ويقول: «وهكذا بحيث نحتاج إلى أن تفسل يديك عقب قراءة هذا الكتاب، وقد تناولنا هذا السوري السافل بتهمة الشيوعية والدعاية لها.. فوضع نفسه بالوضع الذى يستحقه.. وهو وضع الجاسوس» (المجلة الجديدة - يوليو ١٩٣٠).

وفى عام ١٩٤٦ قبض على سلامة موسى ووجهت له تهمة ظل يتحاشاها طوال حياته.. فقد اتهم بالشيوعية.

المثقف والأديب :

لعل الكثيرين لا يعرفون أن سلامة موسى هو الذى اشتق من اللغة لفظ «ثقافة» و«مشقف» وقد اشتقه من الجذر اللغوى «ثقف» وفى المعجم «ثَقَّفَ السهم أى جعله مدبها قادرا على إصابة الهدف»، وهكذا تكون «ثقافة» هى تهينة العقل ليكون قادرا على إصابة المعرفة والتوصل إليها.

وهو اشتقاق بالغ الذكاء.. وإلى سلامة موسى يرجع الفضل فى استخدامنا هذا الاشتقاق اللغوى. والمثقف عند سلامة موسى موسوعى المعرفة، فهو لا يقف عند مساحة معينة من إصابة المعارف.. بل يحاول أن يتجول فى بحار المعرفة سعيا وراء النهوض بالعقل.. والتنوير.

أما الأدب عند سلامة موسى فهو «أدب هادف» فهو يهاجم أدبا، عصره، ولأنهم خافوا الأمانة وجعلوا الأدب لعبة سخيفة، وربما كاذبا، ومكرا سيئا فكانوا يمدحون عبد الحميد في الوقت الذي كنا ننتظر منهم أن يعلنوا استبداده، وكانت تنشر لهم دواوين لحمتها وسداها تمجيد عظماء المال والجباة (مختارات سلامة موسى - مقال الأدب في نقد الحياة - ص ١٠).

وفي مقال آخر يقول: «وأدبنا ليس لهم غاية، فإن الاتكباب على الصنعة قد استغرق جهودهم ولم يترك لهم من الوقت سعة لدرس الفلسفة أو الاجتماع أو العلوم» (مختارات سلامة موسى - مقال القديم والجديد في الأدب - ص ٤٥).

الصحفى :

ويعمل سلامة موسى بالصحافة.. يكتب كثيرا.. بل وكثيرا جدا، يصدر مجلته الخاصة «المجلة الجديدة» ويفتح لنفسه مساحة واسعة من التعبير الهادئ والمكر في أحيان كثيرة.

وكان سلامة موسى هو صاحب الاكتشاف الماكر.. أن ينشر رسالة من قارئ مجهول تتضمن سؤالا مائلا.. ويجب عليها.

مثلا نشرت المجلة الجديدة تحت باب «أسئلة القراء».. «الإسكندرية - مصر. ع. م. ما الفارق بين هذه الألفاظ الاشتراكية - الفاشية - البولشفية - الشيوعية»، ويجب سلامة موسى: الاشتراكية هي التدرج بالطرق البرلمانية القانونية إلى جعل العقارات المغلة التي تحتاج لاستخدامها إلى استخدام عساة.. كالأرض والمصانع والمناجم ملكا للأمة، أما الشيوعية والبولشفية فكلتاها مسمى لشيء واحد، وهي تشابه الاشتراكية في النتيجة لكنها تختلف في الوسيلة لأنها تعتمد على الثورة والانتفاض كما حدث في روسيا» (المجلة الجديدة - العدد ١٠ - المجلد ١ - أغسطس ١٩٣٠ - ص ١٢٨٧).

وينشر سلامة موسى دراسة ممتعة عن «مكسيم جوركى» الذي أسماه «أدب الصماليك» (المجلة الجديدة - يوليو ١٩٣٠).

ونعود مرة أخرى إلى الأسلوب الماكر فتنتقل مجلته عن مجلة أجنبية حديثا لها مع العلامة أينشتاين يقول فيه:

س: ألمست آسيا هي أم الأديان؟

ج: يبدو أنها الكنز العظيم للأفكار، بل لقد عزلت أن الشيوعية نفسها قد جريت في آسيا قبل آلاف السنين.

س: هل تظن أن العالم الغربي سيمر في طور شيوعى؟

ج: إذا حدث هذا فإني لا أدهش.

س: وكيف تكون حياتك في هذا النظام؟

ج: تكون لا بأس بها.

س: هل توافق لينين على أن الحرية الاقتصادية من أوهام الأغنياء والطبقات المتوسطة؟

ج: ربما كان لينين صادقا، فالحرية الكاملة لا تتفق والحضارة، فإذا كنت لا أحب أن يدوسنى أحد،

فبأنى أضطر إلى الخضوع لأنظمة محمد من حريتى، وكلما زاد وقى الأمة زادت تضحيات الفرد، وهذه التضحيات هى ثمن الحضارة» (المجلة الجديدة - ابريل ١٩٣٠ - ص ٧٤٦).

وفى المجلة الجديدة نقرأ سؤالاً حاداً كسكين «من يملك مصر؟» وتكون الإجابة أكثر حدة «المصريون لا يملكون مصر، وإنما يملكها من يملك الأرض الزراعية فيها، وهم ١٢٢, ٩٧, ٢٠ مالكا، وسائر الأمة الذى يبلغ ١٣ مليوناً لا يملك شيئاً من هذه الأرض. والأغرب من ذلك أن يملك نصف الثروة الزراعية فى مصر أقل من ٣٠٠ فرد» (المجلة الجديدة - سبتمبر ١٩٣٠).

وتنشر المجلة الجديدة مقالا عن الملكية الزراعية يقول: «إن أكثر من ١٥٪ من كبار الملاك هم من الأجانب، وأكثرهم سلب أملاكه بطريق الربا الفاحش»، ويتحدث المقال عن نظام الملكية المشاعة الذى حققته روسيا فى كثير من أراضيها مؤكداً «أن الملكية المشاعة سبقت من الناحية التاريخية الملكية الشخصية، فالأرض فى العصور التاريخية الأولى كانت ملكاً مشاعاً لجميع الناس، يستثمرها من يشاء ثم يقول: «إن الامتلاك الفردى للأرض يؤدى إلى انتشار الجوع. والعلاج الوحيد هو جعل الأرض ملكاً مشاعاً. فالامتلاك الفردى مناف للطبيعة. فكما أن لجميع الناس حقوقاً متساوية فى الهواء والضوء، كذلك يجب أن تكون لهم حقوق متساوية فى الأرض» (المجلة الجديدة - ابريل ١٩٣٤ ص ٤٣).

ويهاجم سلامة موسى احتكار الشركات الغربية للتجارة مع مصر ويقول: «ومما زاد هذه الشركات طغياناً ثقتها بأن الحكومة المصرية تقاطع روسيا، وتركه الاتجار معها، والحقيقة أنه لا يوجد ما نخشاه من الاتجار معها كأن نستورد منها البترول ضمن منخفض مقابل تصدير القطن إليها مثلاً» (المجلة الجديدة - ابريل ١٩٣٠ - ص ١١١).

وهكذا نجد أنفسنا أمام صحفى ينفذ من ثقب الإبرة ملحاً فى نشر أفكاره.. وفى الدعوة للاشتراكية.

وتنقلب الأحوال.. يتغير الزمان.. وما يتغير سلامة موسى، يظل يكتب ويكتب كلما أتاحت له الكتابة حتى فى صحف أخبار اليوم.. لكنه فى كل حين كان قادراً على أن يفلت ما يريد، وأن غلفه غللاً سميكاً.

فى العمل العام :

وواصل سلامة موسى وبشكل دائم وجوده فى العمل العام المصرى. وجعل من جمعية الشبان المسيحية مركزاً لنشاطه.. وجمع حوله هناك صفوفاً لا تنتهى من تلاميذ ومريدين ينهلون من فيض معارفه.

وأسس «المجمع المصرى للثقافة العلمية» وأسس «جمعية المصرى للمصرى» التى دعت لدعم الصناعة الوطنية واستلهمت نموذج «غاندى» فى الاعتماد على الذات وعلى المنتج المحلى.. ويصيح سلامة موسى فى بيان نشره بالصحف «أيها الشباب المصريون كفروا عن معاملة الأجانب، لا يشتر أحد منكم شيئاً إلا من صانع أو تاجر مصرى، لأنه بهذا وحده يمكننا أن نحقق استقلالنا» (تقويم المصرى للمصرى - لعام ١٩٣٢).

وسلامة موسى هو صاحب فكرة إنشاء «شركة بيع المصنوعات المصرية» فقد كان يغضب كل يوم مرتين وهو يمر في «شارع فؤاد» سائرا على قدميه ذاهبا أو عائدا من جمعية الشبان المسيحية لأن هذا الشارع الذي يمثل شريان الحياة التجارية لا يوجد فيه متجر مصري واحد. وظل يلح ويكتب ويجري اتصالات شخصية حتى أقنع المستولين في بنك مصر بافتتاح شركة بيع المصنوعات المصرية.. وتشجيعا لها تبرع لها سلامة موسى بألف جنيه وهو مبلغ كبير بمعايير هذا الزمان. ويظل سلامة موسى ممسكا بقلمه، مستغلا كل ثقب إبره يمكن أن تنفذ منه كلماته. يظل يكتب ويكتب.. فالكتابة كانت حياته وطموحاته وأمله وعذابه ومحاربه.. ظل يكتب حتى آخر نسمة من حياته. ويرحل.. دون أن يتحقق حلمه الكبير. لكن كتاباته المبدعة والموسوعية تظل تراثا ثميننا لفكرنا.. تراث ينذر أن يتكرر أو أن يكون له مثيل.

من إبداعات سلامة موسى

- مقدمة السوبرمان.
- الاشتراكية.
- أشهر الخطب ومشاهير الخطباء.
- الحب في التاريخ.
- أحلام الفلاسفة.
- حرية الفكر وأبطالها في التاريخ.
- أسرار النفس، العقل الباطن.
- تاريخ الفنون وأشهر الصور.
- اليوم والغد.
- نظرية التطور وأصل الإنسان.
- قصص مختلفة.
- في الحياة والأدب.
- ضبط التناسل ومنع الحمل (مع آخر).
- غاندى والحركة الهندية.
- ما هي النهضة.
- مصر أصل الحضارة.
- الدنيا بعد ٣٠ سنة.
- السيكولوجية في حياتنا اليومية.
- حياتنا بعد الخمسين.
- البلاغة العصرية واللغة العربية.
- حرية العقل في مصر.
- التشقيف الذاتي.
- عقلى وعقلك.
- تربية سلامة موسى.
- فن الحب والحياة.
- طريق المجد للشباب.
- محاولات سيكولوجية.
- هؤلاء علمونى.
- كتاب الثورات.
- الأدب والشعب.
- دراسات سيكولوجية.
- المرأة ليست لعبة الرجل.
- برنارد شو.
- أحاديث إلى الشباب.
- مشاعر على طريق الشباب.
- مقالات متنوعة.
- الإنسان قمة التطور.
- افتحوا لها الباب (قصص قصيرة).
- الصحافة حرفة ورسالة..

لم تعطه مصر إلا قليلاً!

د. رءوف سلامة موسى

أنا الابن الأكبر لسلامة موسى، وربما كنت أيضاً الوحيد، لأن أخى الثانى نبيل توفي صغيراً، وأخى الأصغر خوفو هاجر منذ تخزجه بمصر إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وأما أخوتى: ليلى وسعاد وهدى وسميحة وسميرة، فقد استغرقهن على الدوام - كما يحدث كثيراً - فى بلادنا - الهموم العائلية والحياتية. ولهذا، فقد أخذت بصورة متزايدة منذ وفاة والدى سلامة موسى فى ١٩٥٨ فى الاهتمام والانشغال بأموره.

وقد كنت دائماً فى حياته قريباً منه، وإن لم يكن القرب الذى كنت أحب أن يكون بينى وبين أفكاره وكتابات. وربما كان السبب أننى قد جئت بعد أربعة بنات، فدللتى والذى والذى "قليلاً" وقد كان سلامة موسى يظن أن التدليل يفتق ذكاء الطفل. وأنه أفضل على كل حال من الاضطهاد.

أقول، لم أتعرب من أبى سلامة كما كان يجب فى صباى وشبابى. فأنفقت شهوراً وسنوات مع رفاق عابثين ولاهين وكان هو يرى ذلك وينصحنى، ولكنه أبداً لم يقسرنى على شيء. وكان يشجعنى على قراءة الكتب، والابتعاد عن صحف "القيـل والقال". ويشجعنى ويقول: إذا قرأت كتاباً من اختيارك، ولخصته لى، دفعت لك خمسة قروش. ولكننى لم أكن أفعل!

ومع ذلك، لم أكن بعيداً عنه. لقد كنت أقرأ مقالاته، وأناقشه فيها بصراحة

الأصدقاء، لا الإبن لأبيه. وكنت أحمل بعض هذه المقالات إلى الصحف المختلفة. وعندما أصدر جريدة "اليومية" في أواخر الخمسينيات ساعدته فيها. فلما انتهيت من دراستي الجامعية في مصر في ١٩٥٢، قال لي سلامة موسى: الآن، أريدك أن تسافر إلى إنجلترا، وأن تعيش فيها كما عشت أنا فيها سنوات. كي تعرف كيف تكون الحياة المتحضرة، وكيف يفكر أفراد شعبها، وبماذا يهتمون. ويجب أن تزور مصانعهم ومناجمهم، التي مهدت لهم سبيل التقدم والقوة. وتحضر محاضراتهم وندواتهم، وتقرأ صحفهم وكتبهم. ولا يهمني أن تحصل على شهادة.

ولم يكن دخل سلامة موسى في ذلك الوقت كبيراً، ولكنه قنّر على نفسه وأسرته، كي ينفق على في إنجلترا وعلى أخى نبيل في فرنسا. وفي إنجلترا أزداد تقديري لأبى سلامة موسى. فقد كنت - كما أشرت - قريباً منه جسداً وروحاً. وأعرف مقدار الصدق والاخلاص الذي عاش على الدوام به. وتأكد لي أن ما يكتبه، وما نادى به طوال حياته، هو علم وحق، بينما غيره ردد الجهل أو النفاق أو الكذب. على أن مصداقية سلامة موسى تعود - في ظني - إلى شيء آخر، هو "الاستغناء" فقد كان بسيطاً ومتواضعاً في حياته، من مسكن إلى ملابس إلى مشرب.

ولم تكن له طموحات شخصية. لم يكن يطمح - كما كان طه حسين يطمح مثلاً، ربما بتأثير زوجته الفرنسية - أن يلقب بالباشا، وأن يسكن قصراً فخراً، وأن يصبح وزيراً.

سلامة موسى كان يحب أن يكتب كلمته، وأن ينشرها، ولو دفع في ذلك من ماله.

وبعض مقالاته - وكتبه مثل "حرية العقل في مصر" - لم ينل عنها أجراً. ولهذا لم يسع من أجل وظيفة أو منصب، ولم يتنازل عن فكره قط لقاء شيء من المفريات.

كان سلامة موسى يكتب لي وأنا في إنجلترا خطاباً أسبوعياً، وأرد عليه بمثله. ولازلت احتفظ إلى الآن بحوالي ثلاثمائة خطاب له، تناول في بعضها بعض المسائل السياسية والاجتماعية والصحفية إلى جانب مسائل خاصة، في تلك السنوات، عرفت قيمة سلامة موسى، وقدرته، وكنت أحب أن أزملة سنوات بعد عودتي. ولكن الأقدار لم تتح لي بعد عودتي في يناير ١٩٥٧، ووفاته في أغسطس ١٩٥٨، ما كنت أرجوه.

فلما توفي سلامة موسى، وحاولت - من دون توفيق كبير - نشر بعض مؤلفاته - سارعت بالاتفاق مع إخوتي على إنشاء "سلامة موسى للنشر والتوزيع" التي تخصص بنشر مؤلفاته، وكنت أعاون في ذلك الوقت مع ناشر نشيط هو محمد نجيب الخانجي الذي ساعدني كثيراً في البداية، ظاناً أن حماسي لن يستمر طويلاً، وفي ١٩٦١، افتتحنا مكتبة المستقبل بالإسكندرية ثم بالقاهرة. وبدأنا ننشر لـ أحمد زكي عبد القادر. وبين الأسماء التي ننشر لها الآن

نوال السعداوى وخيرى شلبى إدار الخراط.
وقد ظننت دائماً - ولازلت أظن - أن أعظم تكريم نقوم به لسلامة موسى هو أن نكون أمناء على نشر مؤلفاته، وأن نحاول توزيعها على أوسع نطاق، وأما إقامة حفلات التكريم والتداولات، التى نحشد لها أناساً لم يعرفوا سلامة موسى ولم يقرأوا له، فلم يكن أبداً فى اهتماماتنا.
ويحضرنى فى هذه المناسبة أن حفل التكريم الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة لسلامة موسى، ورأسه فقيه فى كليه آداب القاهرة (ينافق للأسف محمد الغزالى وعبد الصبور شاهين) قد حوله ذلك الفقيه إلى نقد واستنكار لكتابات وحياة سلامة موسى، حتى صرخ فيه الحاضرون : عيب!
كذلك لا أرى أن يكون تكريم المؤلف باغتصاب مؤلفاته وتزويرها . وأنا لا أتحدث هنا عن غنى مبادئ أحيانا، فأهلاً بمن يطبع مؤلفات سلامة موسى كاملة ودقيقة، ويأكل علينا حقوقنا . ولكننى أتحدث عن غنى المؤلف وقراءته بتزوير كتاب مثل "هؤلاء علمونى" بحدف ثلثه (ثمانية فصول محذوفة من أصل ٢٤ فصلاً) ثم يقولون لك بكل وقاحة : أصل الكتاب كبير، ونريد أن نطرحه بسعر جنين واحد!
ماذا يفعلون باسم الثقافة؟!

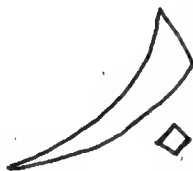
مؤلفات سلامة موسى كثيرة ومختلفة المواضيع . فقد عاش يعمل مطرقة تدق العقول خمسين عاماً كما كتب كامل الشناوى) خمسين عاماً، تناول فيها مواضيع شائكة وخطيرة ، مثل التنوير ، وفصل الدين عن الدولة (فى مجلة المستقبل ١٩١٤) وحزبية الفكر (١٩٢٤) وما هى النهضة (التي يعزو فيها للعرب بدراية وذكاء، وليس نفاقاً وتزويراً، إختراع التجربة العلمية). ونظرية التطور وأصل الإنسان فى ١٩٢٥ والإنسان قمة التطور فى ١٩٦٦ .
وهو فى نظرية التطور ، لا يخلط (وهذا هو سلامة موسى) كما فعل إسماعيل مغلهر، بين العلم والفيسييات، ثم معاداة الملكية (وهل كان يطمع منها فى شيء؟) والدعوة للمساواة الكاملة بين الرجل والمرأة.

إلى هذا، اشترك سلامة موسى فى ١٩٢٠ فى تأليف أول حزب "اشتراكى" فى مصر. وذكر أنه قد اتفق مع زملائه فيه على أن يكون فانياً وديمقراطياً، ولكن زملاءه تحولوا به إلى "الشيوعية" أو كما كان يقال "الإباحية" وفصلوا سلامة موسى عنه. وانتهت هذه التجربة الأولى فى العالم العربى، بحل الحكومة للحزب، والقبض على زعمائه. والاشتراكيون الآن يعودون إلى ما قال به سلامة موسى فى العشرينيات من ضرورة تلازم الديمقراطية والاشتراكية. ولو أنصت لذلك زملاء سلامة موسى فى العشرينيات لكان للحزب فى مصر والدول العربية شأننا بل شئنا. ولو قرن الاتحاد السوفيتى اشتراكيته بشيء من الديمقراطية والحرية الفكرية لما آل لما آل إليه.

على أن تلك التجربة جعلت سلامة موسى يوقن أن أى حزب "اجتماعى" فى مصر لن تقوم له قائمة، مادامت القضية السياسية - جلاء الانجليز عن مصر -

لم تحل. هذه النظرة الثاقبة الأخرى، والصحيحة تماماً في الحالتين - في ظني - جعلته يقف سياسياً على جناح حزب الوفد الأيسر - لأنه حزب الشعب في مصر". وأن يظن في نفسه دائماً - أنه كاتب اجتماعي، وليس أدبياً. نادى سلامة موسى في حياته الطويلة والعريضة أيضاً: بتأميم البترول (في الأربعينيات) وتأميم قناة السويس (١٩٥١ و ١٩٥٢) وتخصيص مقاعد للعمال بمجلس الشعب المصري (١٩٥١) إلخ إلخ مما نحاول أن نبزوه تباركاً في الدورية التي ننشرها وتختص بحياة وأفكار وكتابات سلامة موسى حوليات سلامة موسى. وهي نوع من الدوريات الجديدة تماماً على بلادنا وعلى العربية.

إن أشباه سلامى موسى في تاريخ الفكر قليلين، بل قليلون جداً، وعلى ما أشار الرئيس مبارك وبطريك الكرازة المرقسية، فهو أحد أهم المفكرين المصريين وأهم كاتب قبطى حديث. ومع هذا، ومع هذا، فهو لا يجد التكريم في مصر "الرسمية". ونجد قبطياً آخر هو مكرم عبيد ينال تكريماً لا يستحقه لخطاباته المسجوعة، أو نفاقه الممجوج (تشجيعه لجنازة حسن البنا) في الوقت الذي صار فيه سلامة موسى - كعادته وبثاقب مصيرته - حسن البنا: أنك تقود وطننا إلى فتنة طائفية. وهذه هي الكلمة التي تصف أعمال البنا. وهذا هو سلامة موسى في صدقه وصراحته وثاقب فكره. لقد أعطى سلامى لمصر كثيراً، ولكن لم تعطه إلا قليلاً لم تطلق اسمه على ميدان أو شارع أو حارة، أو مدرسة، ولم تقم له تمثالاً، ولم تصدر باسمه طابع بريد إلخ. إلخ. وهو مع ذلك باق. باق. لأن مثل سلامة موسى يخلد بكتبه، ويعيش في قلوب الناس.



شهادة

ش

سلامة موسى مثير للخلاف: حياً وميتاً

أيمن عبد الرسول

فى رواية النفسية لكافكا جاء على لسان البطل ما معناه أن الكتاب الذى لا يشكل صدمة لقارئه لا ينبغى أن يقرأ، وقليلة هى الكتب العربية التى تشكل صدمة لقارئها، وقليلون فى حياتى الشخصية من يستطيعون إحداث هذه الصدمة، كان على رأسهم جميعاً "سلامة موسى".

ولهذا قصة، فوالدى - رحمه الله - كان رجلاً أصولياً، وكان من ألد أعداء طه حسين ومحمد عبده وكل أعلام التنوير لأنهم فى رأيه عملاء للغزو الثقافى .. رحم الله والذى ذكر أمامى سلامة موسى بشيء من الحدة واللوم والتفريع عندما وجد فى يدي كتاب "هؤلاء علمونى".

والكتاب كنت قد وجدته فى مكتب قديم لخال لي.. وكنت فى مرحلة المراهقة الفكرية بين اليمين واليسار، والاشتراكية والليبرالية فأخذت الكتاب، وقرأته بفهم، وحب مأخوذاً بأول عبارة صدر بها الكتاب لجوته "كن رجلاً" ولا تتبع خطواتى فاعتبرتها وصية، ثم المقدمة التى يؤكد فيها المؤلف أن حياتك مشروع عليك أن تصممه بيدك وخارطة. يجب أن تصنعها .. كان ذلك الحديث غريباً على مسامعى وأنا ابن الخامسة عشر عاماً، ثم قرأت عشرين شخصية أوردها سلامة موسى فى هذا الكتاب الصغير الحجم، عشقت قولتير فحطم الخرافات، ونسجت قصة إعجابى بنيتشه وتقديرى لجهوده الإنسانية...

أعتبرت هذا الكتاب "هؤلاء علموني" كنزاً وأوصيت كل من يعرفني بقراءته لأنه في رأيي أول خطوة على طريق ثقافتنا المعاصرة.. وكان لهذا الكتاب فضلاً في إنقاذ من هوة المراهقة الفكرية بأن هداني إلى سبيل الحرية والعقلانية والتطور .. ومن أفضال هذا الكتاب أيضاً أنني دخلت قسم الفلسفة بكلية الآداب، وكان أول مقال أكتبه في مجلة الحائط في الجامعة عن سلامة موسى رائد العقلانية، وفوجئت بهجوم شديد من الأصوليين على وعلى سلامة موسى فادركت أنه لمن العظيمة في هذا الرجل أن يكون مثار إختلاف وهو يرقد في العالم الآخر .. مؤكداً لنفسى أن دعوته مستمرة ومنشرة عن طريقنا نحن أولاده الفكريين الذين ندين له بالوفاء والإخلاص والتلمذة على نمط مختلف محترم .. ولكن أدهشني أن يسألني أحد الشبان في الجامعة وقتها: من سلامة موسى هذا؟

وأجبت بأن أهديته نسخة من كتابه هؤلاء علموني ، ذلك الكتاب الصدمة الذي حول تفكيري ١٨٠ درجة وهداني لقراءة العديد من أعمال العملاق الراحل ، وأرى أنه يجب علينا أبناء الجيل الرابع لسلامة موسى أن نقوم بدراسة أعماله دراسة تعد تكملة ما بدأه أساتذنا (الذي افتقدناه) غالى شكرى في كتابه "سلامة موسى" وأزمة الضمير العربي".

وأعلن أنني سوف أتصدي قريباً لتقديم سلامة موسى لجيلنا هذا، جيل اللاهوية واللاوعى واللاذاكرة .. ليعرف من هو سلامة موسى ويتدر دوره الرائد في التفكير العلمي في مصر والعالم العربي.

فحتى الآن لم يأخذ سلامة موسى حقه كمفكر من ألمع المفكرين الذين قدموا للعالم أضعاف ما أخذوا .. ويا ليتهم أخذوا شيئاً لنرد لهم جزءاً ضئيلاً جداً من أفضالهم على مستقبل الثقافة المصرية والعربية.



شهادات جديدة عن سلامة موسى

هانى لبيب

سلامة موسى هو واحد من أهم رواد عصره فى عشرينيات هذا القرن. وعصره كان وشيك الخروج من أغلال القرون السابقة والاقتراب أكثر من الحضارة الغربية.. فكان لابد لسلامة موسى - وهو واحد من الرواد - أن يُعبر عن رؤيته الجديدة التى كان لابد أن تصطدم بالقديم.

ورواد هذا العصر استطاعوا أن يصدموا الرأى العام بعنف، هذا ما فعله طه حسين فى كتابه «فى الشعر الجاهلى»، وعلى عبدالرازق فى «الإسلام وأصول الحكم»، وقاسم أمين «تحرير المرأة»، ومنصور فهمى فى رسالته عن المرأة، ثم سلامة موسى ببواكير أعماله «مقدمة السوبرمان»، خاصة فى هذا الكتاب الأخير.

لهذا ولغيره، أثرتنا أن نضع هنا ثلاث شهادات كمادة خام عن سلامة موسى:

* الشهادة الأولى لنجيب محفوظ الذى يؤكد أن سلامة موسى هو «الأب» الفكرى له.

* الشهادة الثانية لغالى شكرى الذى يعتبر سلامة موسى هو معلمه الأول.

* الشهادة الثالثة للأب جورج قناتى الذى يصف سلامة موسى بالتأثير دون حدود.

وهذه الشهادات الثلاث (لى) نشرت بالترتيب فى مجلة «القاهرة»، يناير ١٩٩٦ - مجلة «صباح الخير»، ١٠/٥ - ١٩٩٥ - كتاب «أبونا قناتى.. مشوار العمر» ط ١ - ١٩٩٨.

شهادة نجيب محفوظ

قابلت سلامة موسى للمرة الأولى في الثلاثينيات، وكنت في المرحلة الثانوية حينذاك. وبدأت علاقتي به حينما ترجمت إلى اللغة العربية كتابا بعنوان «مصر القديمة» لمؤلفه جيمس بيكي، وذلك عام ١٩٣٢، ثم أرسلت الترجمة والأصل إلى مفكرنا الكبير سلامة موسى الذي كان يصدر وقتها مجلة «المجلة الجديدة»، ولم أكن أتوقع أن تنشر ترجمتي مطبوعة كتابا في ثمان وستين صفحة، وأصبحت علاقتي به علاقة تلميذ بأستاذ عظيم. ونشرت في مجلته مقالاتي الفلسفية الأولى، كما نشر لي رواية «عبث الأقدار» سنة ١٩٣٩ بعدما أعجب بها إعجابا شديدا.

في الحقيقة.. سلامة موسى هو أهم شخص نشر لي، وأنا في المرحلة الثانوية. إن سلامة موسى - يستطرد نجيب محفوظ - هو أبى الفكرى وأستاذى العظيم الشديد التطلع والشغف الذى لا يوصف بالعلم والحضارة.

شهادة غالى شكرى

سلامة موسى هو معلمى الأول، وكنت أعيش في هذه الفترة أزمة الضمير العربى، وأرى أن سلامة موسى كان يجسم هذه الأزمة من زاوية مقاومتها وإلغائها، لهذا كان أول كتاب لي بعنوان «سلامة موسى وأزمة الضمير العربى». ولم يأخذ سلامة موسى نصيبا كبيرا في التاريخ المعاصر، لأنه ينتمى إلى الأقلية، ولأنه - أيضا - لم يكن أستاذا في الجامعة، بالإضافة إلى أنه كان انطوائيا. وعلى الرغم من ذلك، فإن سلامة موسى له تلاميذ (كبار) تجاوزوه كجماعات وليس كأفراد فقط، وهو رجل محظوظ بكل المعانى لأن المستقبل معه.. وإن لم يكن الماضى كذلك.

شهادة جورج قنوتى

سلامة موسى.. رجل مفكر ومتفتح، يفهم أهمية الدين والتصوف في الحياة الإنسانية. كان ثائرا بدون حدود، وله تأثير في شخصيات كثيرة، منها: زكى نجيب محمود، ولويس عوض، وكان له تيار أدبى واجتماعى كبير.



هوس العمق !

قصة : باتريك زوسكيند*
ترجمة : طلعت الشايب

عندما أقامت سيدة شابة من «شترتجارت» - ترسم رسوما جميلة - معرضها الأول، علق أحد النقاد - وكان حسن النية ويريد فعلا أن يشجعها - قال: «أعمالك مشيرة للاهتمام، وهي تدل على موهبة حقيقية لكن ينقصك العمق».

لم تفهم السيدة ما يقصده الناقد بذلك، وسرعان ما نسيت ملاحظته.

بعد يومين ظهرت في إحدى الصحف مراجعة نقدية بقلم الناقد نفسه يقول فيها: «هذه الفنانة الشابة لديها موهبة أكيدة، وأعمالها تبدو جميلة من النظرة الأولى، لكنها للأسف تفتقر إلى بعض العمق». حينذاك فقط، بدأت السيدة الشابة تفكر في الأمر، وراحت تفتش في لوحاتها وأوراقها النقدية بإمعان، دقت في رسوماتها جميعا بما فيها تلك التي لم تكن قد أنهت منها بعد، ثم أغلقت محاربا وغسلت أقدامها وخرجت لتتمشى.

في ذلك المساء، كانت قد تلقت دعوة، ويبدو أن الناس في الحفل الذي ذهبت إليه كانوا يحفظون ما

* كاتب ألماني من مواليد ١٩٤٩، كان في الثانية والثلاثين من عمره عندما كتب مسرحية «كونترياص» وعرضت لأول مرة في «ميونيخ» سنة ١٩٨١، له ثلاث روايات: «المطر» ١٩٨٥، «الحمامة» ١٩٨٧، وقصة السيد سومر» ١٩٩١، وفي سنة ١٩٩٦ صدرت له مجموعة تضم ثلاث قصص قصيرة ونصا حول عاداته في القراءة. والقصة المنشورة هنا من هذه المجموعة الصادرة بالإنجليزية في عام ١٩٩٦ عن BLOOMSBURY. لندن.

كتب عنها عن ظهر قلب، فكانوا يشرشون عما يحدثه لوحاتها من متعة عند النظر إليها لأول مرة، وكذلك عن موهبتها الأكيدة. إلا أنها من الهمة التي تدور في أركان القاعة، ومن حديث الذين كانوا يقفون ويطورهم لها، كانت تصلها عبارات تسمعها جيدا.. «لا عمق».. «تلك هي المشكلة».. «ليست سيئة لكنها.. للأسف.. ينقصها العمق».

على مدى الأسبوع التالي كله لم ترسم شيئا. كانت تجلس صامتة في شقتها وتطيل التفكير، بينما كان سؤال واحد يطوق كل الأفكار الأخرى ويلتهمها: «لماذا ليس لدى عمق؟». وفي الأسبوع التالي حاولت أن ترسم، لكنها لم تصنع سوى خريشات خرقاء، وأحيانا كانت تعجز عن وضع علامة واحدة على الورق. وفي النهاية، أصبحت يدها ترتمش بشدة لدرجة تعجزها عن وضع القلم في المحبرة.. كانت السيدة تنتحب وتصرخ: فعلا ليس لدى عمق! في الأسبوع الثالث بدأت تنظر في كتب الفن وتدرس أعمال الرسامين الآخرين، وتتجول في المعارض والمتاحف، ذهبت إلى إحدى المكتبات وطلبت من البائع أعق كتاب لديه فأعطاه كتابا من تأليف شخص اسمه «فتجنشتاين» لم تفهم منه شيئا. وفي أحد المعارض التي نظمتها متحف المدينة تحت عنوان «خمسمائة عام من الرسم الأوروبي»، اندست وسط مجموعة من أطفال المدارس كان معلمهم يصحبهم في جولة فنية، وأمام لوحة من أعمال «ليوناردو دافنشي» تقدمت فجأة لتسأل المعلم: «ولكن هل يمكن أن تشرح لي إن كان لهذا العمل عمق؟».

ابتسم المعلم وهو يقول: «إذا كنت تريد أن إخراجي يا سيدتي، فلا بد أن يكون ذلك بأسلوب آخر»، وهنا انفجر الأطفال في الضحك.

أما هي، فعادت إلى البيت وهي تكي. أصبحت السيدة غريبة الأطوار أكثر من ذي قبل، ونادرا ما كانت تغادر الغرفة التي تعمل بها رغم أنها لا تستطيع أن تنجز شيئا. هي الآن تتناول أفراسا لكي لا تنام، لكنها لا تعرف لماذا تريد أن تظل مستيقظة.. وعندما يغلبها الإرهاق تنام في مقعدها، فهي لا تذهب إلى الفراش لأنها تخشى عمق النوم. بدأت تشرب وتبقى على الأنوار مضاعة بالليل ولم تعد ترسم، وعندما اتصل بها وكييل فني من «برلين» ليسألها عن أعمالها، صرخت في الهاتف: دعني وشأني.. فأنا ليس لدى عمق.

ومن وقت لآخر كانت تلعب بالصلصال وإن كانت لا تصنع منه شيئا محمدا، تفرز أطراف أصابعها فيه أو تصنع أشكالا صغيرة قصيرة وبديئة. أهملت السيدة نفسها ولم تعد تهتم بمظهرها، وأهملت شقتها التي أصبحت في حالة من الفوضى كاملة. وتزايد قلق أصدقائها عليها فكانوا يقولون: «لا بد أن نساعدك»، فهي تتحرف نحو الاكتئاب الشديد، قد تكون في أزمة شخصية، أو لديها مشكلات فنية، أو ربما صعوبات مالية..

لو أنها الحالة الأولى فنحن لن نستطيع أن نصنع شيئا، ولو أنها الثانية فهي وحدها التي تستطيع أن تخرج نفسها منها.. أما إذا كانت الثالثة فيمكن أن نجمع لها بعض النقود، وإن كان ذلك قد يسبب لها بعض الحرج!..

لذا اكتفوا بدعوتها لتناول العشاء في الخارج أو إلى بعض الحفلات، كانت ترفض وتعتذر متعللة بأنها مشغولة، رغم أنها لا تفعل شيئا. كانت تجلس في غرفتها تحلق أمامها ويدها تعبتان الصلصال

فى ذهل. وذات يوم شعرت بالأس للدرجة جعلتها تقبل إحدى الدعوات، وبعد أن أمضت المساء فى الخارج أراد شاب - وأها جذابة - أن يصحبها إلى منزله لكى ينام معها.. قالت إنها كانت تتمنى ذلك ففى أيضا تراه جذبا، لكن عليه أن يكون مستعدا لمواجهة حقيقة مهمة.. وهى أنها ليست عميقة! عندما سمع الشاب ذلك تركها وانصرف.

السيدة الشابة التى كانت ترسم رسوما جميلة ذات يوم تدهورت حالتها إلى درجة ملحوظة، لم تعد تخرج من المنزل، هجرت الجنس، أصابها السمنة بسبب قلة الحركة والكحول وما تبتلعه من أقرص.. وكل ذلك جعلها تشيخ قبل الأوان، كما أصبحت الشقة فى حالة يرثى لها.. والسيدة نفسها أصبحت رانحتها نفاذة!

كانت قد ورثت ثلاثين ألف مارك عاشت عليها ثلاث سنوات، وأثناء تلك الفترة سافرت إلى «نابولى» - لا يعرف أحد فى أى ظروف - وكان كل من يحاول أن يتحدث إليها لا يسمع منها سوى همهمة غير مفهومة. وبعد أن أنفقت كل ما لديها كانت تقطع وتخزق لوحاتها، ثم صعدت إلى قمة برج التليفزيون الذى كان يبلغ ارتفاعه - أو عمقه - مائة وتسعة وثلاثين مترا وقفزت منه، ولأن الرياح كانت قوية فى ذلك اليوم تحديدا لم تسقط فى الميدان المغروش بالحصىاء تحت البرج، وحملتها الرياح فوق حقل الشوفان على حافة غابة صغيرة حيث سقطت فوق مجموعة من الأشجار الوارفة.. إلا أنها ماتت فى الحال.

اهتمت صحف التابلويد بالحادث.. الانتحار.. المساء غير العادى.. وكونها فنانة واعدة.. كل ذلك ضاعف من إثارة القصة، ثم ظهر أن حالة الشقة التى كانت تعيش فيها كانت مأسوية لذلك أصبحت مادة لصور صحفية أكثر إثارة: آلاف الزجاجات الفارغة، آثار الدماء فى كل مكان، رسوم مشقوقة وممزقة، كتل من الصلصال على الجدران.. ويقابا براز جاف فى الأركان!

وفى مجلة نقدية، ظهر مقال قصير للناقد إياه، يبدى فيه حيرته لأن الفنانة الشابة كان لا يمد أن تلقى تلك النهاية البشعة. كتب يقول: «مرة أخرى، نرى نحن الباقين بعد ذلك الحادث الصادم، شخصا مرهوبا لم يجد القوة ليؤكد ذاته على مسرح الحياة. لا يكفى أن يكون لديك القبول العام أو المبادرة عندما يكون الشخص معنيا بمصاهرة العالم الإنسانى، وما يصاحب ذلك من فهم للعالم الفن.. يبدو من المؤكد أن بذرة تلك النهاية كانت قد زرعت من زمن بعيد.. ألم يكن من السهل إدراك - ذلك التنافر المجهف والواضح فى استخدامها لأساليب مختلفة، ذلك الاعتلال العقلى المركز على فكرة واحدة والمزجه نحو الذات، ذلك التمرد الباطنى المتأجج العاطفة، الذى كان يحفر داخلها على نحو حلزوى دون فائدة ترجى - تمرد الإنسان على وجوده فى أعمالها الباكرا التى تبسو ساذجة؟ هوس العمق.. تلك الرغبة الطائشة القاتلة؟».

شعر

ش

مش قادر أسلم

مدحت منير

وخطيت مكانهم	شراعة باب الشقة
نتيجة قديمة	واخذه مساحة كبيرة
عليها حد يحدف حمام من السما	وما فيش مكان
وسايفنى لوحدى..	للعين السحرة
شايل ماسورة ميه	ومن سنين فانت
ها تبقى مركز محيط	كان ع القزاز
على أمل	أيدى كثيره
أنى ها تسبب ف جمال مش مقصود	لناس سابوها ومشبوا
أول ما نتغرز ف الأرض	ولما انكسر القزاز
مع غطيان الكوكاكولا	خببتهم
	ف مكان بعيد

علشان أنا أمل أكثر

فى الكهكة

أزاي بتبقى الأيتام

وتوعدنا

والحمام

الى المهدف م السما

على النتيجة

الى سديت بيها الشراعة

يوم ما القزاز انكسر

ولأنكم مؤمنين

مش ها تستغفروا

ع الأيدين الضعيفة

الى قدرت تعمل

كهكة ذهب

ف شعر حنان

من غير ما تتحرق..

علشان توعدنا بنسل حرير

نايم مع أعضائه

من غير دنس

ف صبيح عادى

من صباحات سبتمبر

وبالرغم من أنى كل يوم

يتقع منى حاجة

من الحاجات الى مش محتاجاها الدنيا

مش قادر أسلم بالأمر الواقع

وحاسس

أن فى شىء متشعبط..

وبيمسلك أكثر

كل ما تنهز الأرض..

عموما

كده أفضل بكثير

من الموت بالنسب

وفرصية ما تتعوضش



شعر

ش

ملاك

محمود فهمي الدسوقي

لظن دلوقت
أصبحت عندك الخبرة الكافية
التي تخليك
وانت راجع بالليل
وطالع ع السلم
ما تقعش
بسبب سلمه مكسوره
ما بين الدور الثالث والرابع
متها لي
إنك حفظت أماكن القطط
التي نايمن ع السلالم
فريلاش تقلقهم
وعدي جنبهم بهدوء
دلوقتي
تقدر تعدي ما بين الصفايح
التي سابوها أصحابها في اليرد



وناموا
بعد ما ملوا الإضاءة من ع السلم
من غير ما تخبط واحدة منهم
وتزمج اللي قاعدين قدام التلفزيون
قيل ما تنزل
إتأكد
إنك قفلت الشابيك
واقفل الباب بالمفتاح
واطمئن ع الترابيس
علشان
لما ترجع بالليل
وتفتح الباب
وتحط أيديك علي زرار النور
ما تتفاجأش
بملاك
قاعد ورا الترابيزه
بيبص عليك
وبيضحك

للمواجيد رب.. وللروح مجد الفناء

عطية معبد



١٢٠ -
فانتظرت
رأيت خلاياي.. موتى
يخرجون منى.. صفاً.. صفاً
كل دقيقة مرت
صنعت فى جسدى ثقباً
صَفَر فيه الهواء
صفتنى ..
.. أهكذا يكون الهباء
١١ -
- اتصلتُ
فاندلق فى أذننى الجمال
شفقت
.....
..... أهكذا تقول ..
كلما كان مغشياً عليك
١٠ -
يا إلهى
إننى ... أبصر
٩ -
هلت

فها لنى هلالها

.....

يارب

أقترب

- ٨ -

سلمت

فاستحلت

بها

- ٧ -

استوت

فانسحقت

لكى .. أقترب

- ٦ -

ذبت

فذاقت للنور طعما

ولسته

الله .. لسته

- ٥ -

صرنا ..

أنا

- ٤ -

علت

فهبطت

هبطت

هبطت

- ٣ -

يا الله

اللجسد النحيل

كل هذا الثقل ؟

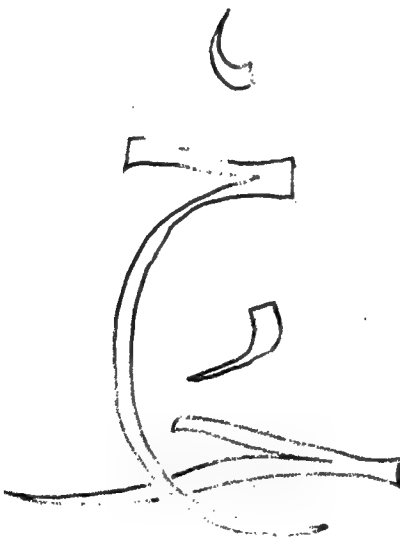
- ٢ -

ربما أتحد

لو ...

- ١ -

فانتحرت



الحتمية والمبادرة: من الملحمى إلى التراخيدي

طاهر لبيب*

- ١ -

رؤية الحتمى قديمة، لكن ظهور الاصطلاح (determinisme) الممتد استعماله حتى اليوم يعود، في الفكر الغربي، إلى القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر في ألمانيا ثم في فرنسا. وإذا كان لايبنتز (Leibniz) قد أعد له في حديثه عن الضرورة (necessite) فإن كانت (Kant) استعملته في التمييز بين الفاعل الخاضع لبدأ السببية الطبيعية وبين الفاعل المحدد لفعله في مجال العقل العملي أو الاخلاق. كذلك هيغل في رؤيته للتاريخ الكوني، ثم ماركس في رؤيته لانتصار الطبقة العاملة.

المسألة فلسفية، أساسا، لأنها تتصل بوضع الإنسان في الكون. أما حادثة الحسم فيها فهي تجاوز الماقبلى في الحتمى (pre determinisme) لتأكيد العقل والإرادة وقد وازى ذلك وتفاعل معه ربط الفكر العلمي بين السبب والنتيجة وانتشار القول بإمكانية التأكد، مسبقا، من حصول الظواهر، باعتبار شروطها التجريبية. كان ذلك، على الأقل، منذ كلود برنارز وطبه التجريبي. منذ ذلك

* أستاذ بالجامعة التونسية - رئيس الجمعية العربية لعلم الاجتماع.

الوقت، واجهت الفلسفة الحتمية المطلقة، كما واجهتها العلوم الإنسانية والاجتماعية، بل وواجهتها العلوم نفسها بالنقد والتنسيب، ولكن من دون رفض المبدأ العلمى العام الذى يقوم عليه الحتمى. ومهما يكن، فقد تخلصت الحتمية، فى الفكر الغربى، من «قدريتها» (fatalisme) التى أصبحت «حتمية خارجية» وأصبحت تحيل، كما هو الشأن فى قاموس لالند، إلى استعمالات قديمة فى المسرح اليونانى وفى عقائد المسلمين وعند الرومنطقيين.

تنقل مفهوم الحتمية بين الفلسفة والعلوم، واستقر فى مناطق التداخل بينها. لذلك ليس من الصدفة أن يبحث فوكوياما عن أسس نظرية لـ «نهاية التاريخ» عند كانت، وخاصة عند هيجل وماركس، الذى رأى أنهما وضعا، كل بطريقته، حدا للتاريخ: الدولة الليبرالية المناسبة لاستقلالية الوعى عند هيجل، والمجتمع الشيوعى عند ماركس الذى لا يرى أن الليبرالية تحل التناقضات الأساسية. وللمحافظة على المعادلة الفلسفية العلمية يعتبر فوكوياما أن العلوم الحديثة - وخاصة منطقها الفيزيائى - تمثل سدا منيعا أمام تراجع التاريخ الذى اتخذ وجهته النهائية نحو كونية الديمقراطية الليبرالية. فوكوياما، إذا، ليس ظاهرة مفاجئة فى مسار الفكر الغربى.

- ٢ -

إن السائد اليوم، فى الخطاب الفكرى السياسى العربى، هو استعمال شعبى لمفهوم الحتمية: استعمال لا يحيل إلى مصادرها الفلسفية والعلمية وإلى العلاقة بينها، وإنما يحيل إلى الحس المشترك الذى يربط الحتمية بأنماط من الإرادية التلقائية فى التحقيق الذاتى لـ «الضرورة» الأخلاقية - بما فيها الأيديولوجية - أو فى رفض الإكراه الخارجى، وذلك من دون التزام يربط الأسباب بالنتائج ولا يربط المعرفة بالأشياء.

ولقد مرت مرحلة كان الخطاب العربى ينتج فيها حتمياته الموكول إليها إغجاز مطالبه الكبرى كالتحرر الوطنى والتنمية والوحدة العربية وحتى الحل البروليتارى للمسألة الاجتماعية. ولأنها كانت حتميات «تاريخية» - لأنها «داخلية» - فإن من كان يرفضها أو يرفض مالا أمل له فيها كان يعتبر «ضد التاريخ» لقد كانت الحتمية فى تلك المرحلة، تعبيرا عن إرادة كان لها، فى الواقع، ما يحملها من تيارات فكرية سياسية ومن حركات اجتماعية. ومن هنا شكلها «الملحمى».

ومع تبدل السياق، وجد العربى نفسه، فى المرحلة الراهنة، أمام حتميات لم يصفها وإنما فرضتها عليه عولمة «الخارج» عنه. عندئذ تبدل معنى الحتمى وتبدل الموقف منه. على أنه بقدرما يمكن القول إن حتميات المرحلة الأولى ذات بعد طوباوى يمكن القول إن حتميات المرحلة الراهنة ذات بعد غيبى، فى معنى مواجهة المجهول. ومن هنا شكلها «التراجيدي» - والمفارقة، أن الخطاب الذى ينظر إليه، اليوم، على أنه كان طوباويا كانت حتمياته تقوم على القول بـ «الشروط الموضوعية». وهو قول كان يتطلب اطلاعا وجدلا فى المعرفة، فى حين أن الخطاب السائد اليوم والذى ينظر إليه على أنه «واقعى» هو أقل ارتباطا بالمعرفة النظرية - وهى صلب المعرفة - لأن التسليم بالواقع لا يحتاج إليها. على أن ما يبدو مفارقة، من وجهة معرفية، ليس مفارقة ميدانية: ميدانيا، هنالك مرور من نخبة الوعى الممكن إلى نخبة الوعى الامبريقى، من نخبة المثقف المفكر إلى نخبة التقنى المنفذ.

إن العلاقة بالاحتى فى المرحلة الراهنة، هى - إجمالاً - علاقة بالمجهود أو بما يصرف الفكر على إبقائه مجهولاً، برغم كل الوسائل المتاحة لمعرفته. وليس الإصرار على المجهول، فى حالتى المواجهة والاستسلام، مجرد كسل فكري كما قد يقال، وإنما هو من الثقافة التى تجعل الخطاب ينقل على نفسه بسرعة حول موقف، فتبقى المعارف والحقائق خارجه، هكذا، مثلاً، انقلب الخطاب العربى حول العولمة، قبولاً ورفضاً سريعين، باعتبارها مجرد مقولة أو دعوى أيديولوجية، أى باعتبارها قابلة للاختزال إلى حد يسمح بأن يفتى فيها من لا يعرف طبيعتها: «فهلولة» معرفية مقابل دهاء التاريخ. وهو حد لم تتجاوزه، حتى الآن، إلا محاولات نادرة لبعض اللامعين من الاقتصاديين العرب أو لمن أجاد التجزئ عليهم كصادق جلال العظم فى تعريفه العولمة. هكذا، أيضاً، تم إنهاء نهاية تاريخ فوكوياما: من دون توقف عند الأسس النظرية التى بناها عليها، بل إن بعض «النقد» رأى أنه لا فائدة فى التوقف عندها. الأمثلة كثيرة، وكلها تدفع إلى القول إن الحتمى هو بناء للمجهول أولاً.

- ٣ -

الاستعمال استثمار للمفهوم، فى الواقع. وإذا كان ذلك، فلماذا انجاء الحتمى إلى اتخاذ معنى الخارجية التهديدية المجهولة؟ حسين مروة له، فى «نزعاته المادية»، ملاحظات ذكية حول استحضر اللقطات التاريخية المتباعدة لمسألة القدر، ولو بأشكال مختلفة. وقد استعمل «الحتمية المطلقة» مرادفاً للمجبرية وبين كيف تم توظيفها سياسياً، وراء مظهرها الدنى. وما قاله عن جبرية الدولة الأموية وفهنتها لا يمكن ألا يذكر بجبريات سياسية وفكرية وفكرية معاصرة تتخذ فيها العوامل الخارجية قوة القضاء المحتم على الشعوب.

معلوم أن السياق سياق تراجع المرجعيات التغييرية الكلاسيكية وتراجع الفعل المرتبط بها، بوجه عام، لكن المهم، فى حدود الرؤية المعرفية التى تنحصر فيها الملاحظات هنا، أن معنى الحتمى يبنى الآن فى سياق أوسع لعودة الغيبى، فى قنلاته الشعبية. أن نواته المعرفية (episteme)، بالمعنى الذى حدده فوكو لا تقطع مع هذه التمثلات، حتى ولو رفضتها فى المستوى الأيديولوجى. وليس من شك فى أن ما يساعد على هنا التداخل سيولة فكرية قديمة لم تحدث فيها «قطيعة إبيستيمولوجية» من شأنها أن تباعد بين العلمى والغيبى الشعبى. الفواصل بين المنظومات المعرفية أو البراديفمات غير واضحة. ويكفى أن ننظر فيما يرد فى صحيفة يومية واحدة، بل وفى صفحة واحدة منها من علم وعقل وغيبات شعبية وشعوذة.

ظهرت الحتمية «الجديدة» كمقولة مفاجئة فى الخطاب العربى. فلم يكن فيه، قبل عشر سنوات، ما يبينها معرفياً ولا ما يهين للموقف الحالى منها. فلم يكن فيه، بوجه خاص، هذه الصياغة الحالية لأنماط من العلاقة العربية بالهيمنة الخارجية. وهى صياغة تبدو اليوم استغاثتها الواسعة والعينية استباغة غير مسبقة، منذ النهضة على الأقل. صحيح أن المفاجأة كونية إلى حد ما، نتيجة السرعة التى أنهار بها المعسكر الاشتراكى وتطور بها النمط المعولم وتوارت بها المرجعيات والمطالب. لكن الخطاب الغربى - ومنه مقولات فوكوياما - يدرج هذه المفاجأة فى «منطق» التاريخ الكونى، باعتبارها ضرورة لا باعتبارها مصادفة تاريخية. أما الخطاب العربى فقد ضاعت - فى الأثناء - معالمة وأدوات

تحليله. لقد تيمت فجأة.

هناك من لم يصدق أن يكون «منطق» التاريخ سخيًا إلى هذا الحد، فرأى أن ما يحدث ظواهر تاريخية قابلة للتدخل والتعديل والتجاوز، وأن ما قد يبدو حتميًا فيها هو «إمبراطورية نوضى»، على حد تعبير سمير أمين. هؤلاء قلة في «المواجهة»، لا يواجهون حتمية وإنما يواجهون ظواهر لهم بها علم. وهناك من حاول إعادة إنتاج ضرورات الخطاب الغربي لزوع مجتمعه، عضواً في الجسم الكوني. والواضح في هذه الحالة هو أن البحث عن تبرير الأوضاع الخاصة بالأوضاع العامة هو أهم من البحث عن أسس معرفية لمنطق تاريخي ما. وعلى كل، فلم يكن بالإمكان عكس ذلك لأنه لم يكن هناك وقت كاف لبحث معرفي.

وكما هو الشأن في السائد في مواجهة الحتمي فإن التسليم به يحتاج - هو أيضا - إلى الإطلاعية. لذلك فإن في البحث عن التبرير إفراطا في قراءة وتأويل ما يبدو حتميا: إنه - مثلا - لا يحتفظ من فوكوياما بما رأى من تسببية مزجعة في تاريخه المنتهى، فهو يرى أن الرغبة في اكتساب الاعتراف إثباتا للذات، يمكن أن تتواصل حسب مبدأ التيموس (thymos) أو روح الحياة الواردة في «جمهورية» أفلاطون. وإذا كانت الليبرالية الديمقراطية هي أفضل البدائل التاريخية فإن تقويضها من الداخل، تعبيرا عن عدم الرضى أو بنزعة مثالية أو بحثا عن ألم يثبت الذات أو دفعا للسأم - وكلها تعابير فوكوياما - ليس أمرا مستبعدا. «إن التجربة توحى بأن البشر عندما لم يعد بإمكانهم أن يناضلوا من أجل قضية عادلة، لأنها انتصرت خلال جيل سابق، يناضلون ضد هذه القضية العادلة». ولو توسع فوكوياما في العلاقة بين الثقافات والشعوب لازدادت نسبية خطابه وضوحا وقوة. على أن «نهاية التاريخ» يمثلها آخر مشهد في الكتاب: ستكون الإنسانية شبيهة بمقاولة من العربات تمتد طول الطريق. بعض العربات مشدودة في اتجاه المدينة، وبعضها تائه في الصحراء، وبعضها هاجمه الهنود الحمر! وبعضها يضطره التعب إلى تحديد محطاته، وبعضها يبئله أنه وجد طريقا بديلة. لكنها تكتشف جميعا أنه، مهما فعلت ومهما حاق بها، لا مناص لها من المرور بنفس المضيق لكي تصل المدينة. لكن هذا المشهد، ومعه الكتاب، ينتهى بالتعليق التالي: «من المشترك فيه أن تكون قد وصلنا - بعد - إلى هذا الوضع: فبرغم الثورة الليبرالية الحديثة العهد والتي هزت العالم كله، فإن ما يمكننا جمعه من شهادات عن اتجاه هجرة العربات لا يسمح - مؤقتا - باستخلاص النتيجة، إنه لا يمكننا أيضا وفي نهاية الأمر - معرفة ما إذا كان ركاب أغلب العربات التي تصل نفس المدينة لا يجدون المكان غير مناسب، حالما ينظرون حولهم، فيفكرون في السفر من جديد، سقرا أطول».

وظائف الحتمي متنوعة. ومادام الحديث عن المثقفين العرب فإن منهم من وجد - سريعا - في الحتمي تبريرا يبحث عنه. وقبل اقتراح تصنيف لعلاقتهم الفكرية بالحتمي، يمكن الإشارة إلى صنفين بارزين استفادا استفادة خاصة من توظيفه:

الصنف الأول من يتامى المرجعيات الذين اكتشفوا، فجأة، أنهم كانوا مخطفين وأن صوابهم ولى زمانه، فاعتذروا اعتذارا ذائعيًا فقط، عما سبق من وعيهم. وليس في السنوات الأخيرة من النقد الذاتي ما يوحى بخير اللواتمعية في قبولها لما «تحتّمه الأوضاع». أما الصنف الثاني فقد بلغ معه توظيف الحتمي أقصى مردوده: فأولئك الذين لم يتحملوا يوما عبء الكلمة ولا عبء الانتماء ولا

عبء النضال من أجل قضية، بل وربما لم يتحملوا عبء التفكير أصلا، وجدوا أنفسهم، فجأة وبعض المصادفة «على حق»، لقد وجدوا أنفسهم كمن وجد نفسه في موقع المنتصر في معركة لم يشارك فيها فاستمد انتصاره من مشاهد هزيمة الآخرين.

وبشكل عام فإن إسقاطات الحتمى المحلية خففت من الضغط الفكرى والأخلاقي عن كانت ظروفهم الخاصة تدفعهم إلى البحث عن موقع أو عن تغيير موقعهم، كما سمحت بحل عقد سياسية كانت تحول دون ذلك.

- ٤ -

فيما سبق من رؤية الحتمى السائدة، في علاقتها بالمجهول الذى يدفعه نحو الإطلاكية تمثل شعبى للغيبي وتوظيف فكرى تبريرى، تراءت ولا شك بعض ملامح المثقفين القابلة للتصنيف. وما نقتصره الآن تصنيف أولى تقرئى حسب الموقف الفكرى من الحتمى ونوع المبادرة التى قد يتضمنها:

١ - المثقف الملحمى: هو ذاك الذى كان يبنى البطولة الجماعية لمصير جماعى فى عالم خاص من المبادئ والقيم، لكنه عالم كلوى وغير نسبى، لا إحساس فيه بالطوبارية لأن مشروعه أو خطته التاريخية هي - دائما - قيد الإنجاز. وكما هو الشأن فى كلملمة فإن البطولة الجماعية ذات حضور شعبى، بين العفوية والوعى.

لم تظهر طوباوية المثقف الملحمى، له ولغيره، إلا بعد أن انتهت ملحمة البديل الذى كان يحركه. ومهما قبل اليوم عن المرحلة الملحمية فإنها كانت مرحلة كبار المثقفين العرب. إن كبار المثقفين يبتون أحلاما كبيرة، لذلك فهم أكثر خطأ من غيرهم فى التنبؤ بالمستقبل المباشر.

هذا المثقف تترأى كنموذج سائد. لكن هناك بقايا ملحميين بلا ملحمة، بعضهم يبحث لها، عقليا، عن بدائل وبعضهم يواصلها، وجوديا، كاستحالة: انهم البدائلون والتراجيديون.

٢ - المثقف المقاتل: إنه مثقف الممكن التجريبي والحامل الفكرى - التقنى للفعل «فى» الحتمية. يحاول، أحيانا، إكساب فكره شكل المبادرة، لكنه يعلم ويعلم أن الآخرين يعملون أن مبادرته امتثالية. لذلك قد يشعر بعدم الراحة أو بالفن، غير أن المقاتلة تهر به من ثقافة المبدأ - إن كان منها - إلى ثقافة الرهان (enjeu). وهو ليس النموذج السائد فحسب، وإنما هو الأكثر حضورا وفعالية.

ولقد مكنته المرحلة من أن يرث - من دون أن يجد من ينازعه الإرث - نماذج متنوعة من مثقفى النهضة العربية كذلك التى ميز بينها العروى، مثلا، فى «الأيدولوجية العربية المعاصرة». هذا طبعاً، مع لف الجميع حول واحد منهم: الليبرالى. فالمثقف المقاتل هو مثقف الليبرالية لأن المقاتلة ليبرالية. كل «المواد» القابلة للتحويل يمكن له استعمالها، حتى ولو كان غرامشى، مثلا، لتحويل مجتمعه المذنى إلى قضاء ليبرالى.

على أن المثقف المقاتل ليس «مثقف السلطة»، حسب التعبير الذى كان متداولاً. ذلك لأن المقاتلة الليبرالية متراعية الأطراف ونشطة فى مؤسسات خاصة للبحث والخبرة، كما هي نشطة فى هيئات ومنظمات إقليمية ودولية وفيما يسمى بالجمعيات الأهلية أو غير الحكومية. مشكلة المثقف المقاتل أنه - ككل مقاتل - شديد الحذر، لذلك فهو، فيما يتصل بما يراه حتمية خارجية، كثيراً ما يبدو متأخراً

عن الخطاب الرسمي فى صياغة رأيه. فهناك فى بعض النول العربية الساعية إلى الاندماج فى النظام العالمى وإلى التأهل له، خطاب وطنى يقظ حول «السيادة الوطنية» وما تتطلبه من «صمود» تجاه العملة لكنه لا يجد له صياغة فكرية قوية فى خطاب المقاومين، كخطاب فكرى معرفى.

إن خوف المثقف المقاتل من أن يبدو مزايدا ببقية متأخرا بالضرورة، لذلك فهو، برغم جدة المشروع الذى يحمله وبرغم جدة المعارف الأدائية التى يتقنها، يبقى امتثاليا محافظا، برغم أنه قد يكون لافتة إشهارية للحدائثة.

٣ - المثقف البدائلى: أبرز مثليه، فقط، لهم ماض ملحمى. وهو مثقف الممكن بالوعى. إنه لا يواجه حتمية، بل يدعو إلى مواجهة ظواهر تاريخية يعرف ضرورتها ولا يراها حتمية. إن رؤيته لها بعد علمى عقلانى ومقارنته تحليلية. «حتمية» العملة، مثلا، تبدو له ظاهرة نسبية، لها تناقضاتها ولها حدودها وجوب ومقاومتها كمرحلة جديدة من مراحل الرأسمالية. إن السرعة الفائقة، غير المعهودة فى الأساليب والأليات لا تخفى عنده استمرار المبادئ الأساسية التى يقوم عليها النظام العالمى والمحلى. لذلك فإن المطالب الكبرى للبشرية وللشعوب والفئات المضطهدة لا يمكن عنده إلا أن تبحث عن بدائل لتلبيتها، على الأمد البعيد. وهو يبنى هذه البدائل.

على أن هناك ثقافة بدائية سائبة يتحرك البعض فى تقاليدها ويرفع شعاراتها، لكن بدون اطلاع معرفى وبدون قدرة على البناء النظرى للبدائل. هؤلاء ديماغوجيون أساسا. قد تكون فى خطابهم مسحة درامية، لكنهم أقرب إلى الكوميديا ولا يؤخلون، فكريا، مأخذ الجد.

٤ - المثقف التراجيديدى: هذا المثقف لا يرى بديلا للمواجهة، وهو الوحيد الذى يواجه الحتمى كحتمى: يواجهه لأنه حتمى، إنه يعلم أن ما كان بالإمكان أن يطلبه لا يمكن للواقع أن يحققه. إن إيجازه هو فى المواجهة، فى حد ذاتها، تصيرا عن عدم الرضى أو عن شقاء العالم. وقد يكون، من هذه الوجهة، قريبا من «البطل الاشكالى» فى الرواية عند لوكاتش. إن المواجهة، فى حد ذاتها، كافية لأن تكسب حياته معنى.

وإذا كان هذا المثقف امتدادا تراجيديا للملحمة، فإنه يختلف عن المثقف الملحمى فى أنه لا يرتبط بمشروع محدد ولا يبحث عن نصر قريب. ذلك أن تراجيديته هى نتيجة تفكك «العضوية»: عضوية المثقف الملحمى. ليس له علاقة بالواقع الامبرىقى. إنه يدرك أن المرحلة «نثرية» وإن القنوات المتشعبة التى تخلقها لإدراج الفرد فى العالم يحدث قطيعة وعى به. لكنه يدرك أيضا مدى عجزه الامبرىقى. لذلك يبقى مشدودا إلى إطلاقة الممكن من خلال مواجهة المطلق. إن إنسانيته هى، فى نهاية الأمر، إنسانية «الكلية المفقودة» فى هذه المرحلة.

إن قلقه الوجودى قد يبحث على الشفقة. لكنه يرى من يشفقون عليه لأنهم لا يرون أن هذا القلق الوجودى هو أوسع مداخل القرن الحادى والعشرين.

(السفير ١٩٩٨/٩/٢٢)

كيف نحيا الحياة اليوم

آلان دي بوتون ترجمة: غادة الحلواني

البشر مكرسون لعدة أشياء غير الشقاء، وإذا كان وضعنا على الكرة الأرضية خالق مهلك لغرض وحيد هو أن نعانى، فإن لدينا مبررا جيدا لنهنيء أنفسنا على استجابتنا المتحمسة لتلك المهمة. والأسباب التي لا عزاء عنها كثيرة: هشاشة أجسادنا؛ والآثار المميتة للعادة. وفي مواجهة مثل تلك الأمراض الدائمة، فإن من الطبيعي أن يكون ما نتوقعه بترقب أعظم ليس إلا لحظة انطفائنا.

في باريس العشرينيات قد يلتقط شخص ما، باحث عن جريدة ليقرأها، عنوانا يسمى "العنيد" لجريدة امتلكت صيتا بسبب أخبار التحقيقات، والإشاعات الدينية، والمبوبات الشاملة والافتتاحيات الحادة، وكان للجريدة أيضاً تقليد اختلاق أسئلة كبرى وتوجيهها إلى الشخصيات الفرنسية الشهيرة ليعمّثوا بإجاباتهم من تلك الأسئلة. وكان أحد هذه الأسئلة: "ماهو، في رأيك، التعليم المثالي الذي ينبغي أن تتلقاه ابنتك؟". هل لديك أية اقتراحات لتحسين حركة المرور المزدحمة؟" كان سؤالاً آخر.

صاغت الجريدة في صيف عام ١٩٢٢ سؤالاً غاية في التفصيل للمشاركين في تحريرها: "يعلن عالم أمريكي، رسمياً أن العالم سينتهي أو على الأقل، أن ذلك الجزء الضخم من القارة (أوروبا) سيتدمر، وهكذا يغدو الموت، بهذه الصورة

المفاجئة، قدرا مؤكداً لمئات الملايين من الناس، في أعتقدك ما هي آثار هذه النبوءة على الناس، إذا تأكدت، في الوقت الواقع بين لحظة تيقنهم الأنفة الذكر ولحظة الجائحة؟ وأخيراً بقدر اهتمامك بالأمر، ما الذي ستفعله في تلك الساعة الأخيرة؟

أول شخصية شهيرة استجابت لسيناريو الإبادة الشخصية والعالية المروع : كان هنري بورديو ، الأديب الشهير آنذاك ، والذي أصبح في طلي النسيان الآن. رأى بورديو أن ذلك سيؤدي لجمع سكان المدينة إما إلى أقرب كنيسة أو أقرب غرفة نوم. ولو أنه هو نفسه قد تجنب حرج الاختيار موضحاً أنه سينتبهز هذه الفرصة الأخيرة حتى يتسلسل جيلاً لكي يتملى جمال المنظر الألبى ونباتاته. بيرثي بونى شخصية شهيرة أخرى، باريسية وممثلة مسرح بارعة ، لم تقترح استجمامات خاصة بها لكنها شاطرت قراءها مما خجولاً بأن الرجال سيطرحون كل كوابحهم حالما كفت أفعالهم عن أن تنطوي على عواقب طويلة الأمد.

ضاهى هذا التكهّن الشرير تكهّن مدام فرابيا وهي قارئة كف باريسية شهيرة . ارتأت أن الناس ستمل قضاء ساعاتها الأخيرة متأمله المستقبل القائم خارج الكرة الأرضية وستستغرق في متع دنيوية بدلاً من أن تمنع التفكير لإعداد أرواحها للأخرة.

وهو الشك الذي عززه كاتب آخر ، هو هنري روبنوت ، عندما أعلن باهتمام عن نيته في تكريس نفسه لمباراة أخيرة في البريدج والتنس والجولف.

آخر شخصية شهيرة تمت استشارتها عن خططها لما قبل نهاية العالم، كانت لرواى معتزل، نى شاب ، لم يعرف باهتمامه بالجولف أو بالتنس أو بالبريدج (أو أنه حاول ذات مرة لعب الشطرنج، وساهم مرتين في إطلاق طيارة ورقية)، رجل قضى سنواته الأربع عشرة الأخيرة، مستقلاً على سرير هنيئ ، تحت كومة من البطاطين الصوفية. رقيقة النسج يكتب رواية استثنائية طويلة بدون إضاءة كافية بجانب السرير.

استقبلت في البحث عن الزمن المفقود، عند نشر المجلد الأول منها عام ١٩٩٢م، كتحنة فنية، فقد قارن ناقد أدبي فرنسى مؤلفها يشكسبير ، وشبهه ناقد إيطالى باستاندال؛ وعرضت أميرة تمساوية الزواج منه.

وبالرغم من أنه لم يقدر نفسه أبداً تقديراً عالياً (لو كنت استطيع فقط أن أؤمن نفسى أكثر! يا للحسرة! إن هذا مستحيل)، وأشار لنفسه ذات مرة بوصفه برغوثاً وكتابته بوصفها قطعة من النوجا عسيرة الهضم فقد امتلك مارسيل بروست ، أسباباً للرضا ، حتى السفير البريطانى في فرنسا ، وهو رجل ذو إطلاع واسع وحكم حذر أعثبر من المناسب أن يمنحه شرفاً عظيماً أن لم يكن وسام الأدب مباشرة واصفاً إياه "كأكثر رجل ملّف قابلته في حياتى لأنه يحتفظ بمعطفه أثناء العشاء".

بعث بروسست ، متحمساً بشأن المساهمة فى الجرائد، وهى فى كل حال تسليية جيدة ، الإجابة التالية لجريدة العنيد، ولعلمها الأمريكى الفاجع: "أعتقد أن الحياة تبدو راضية لنا على حين غرة، إذا توعدنا الموت ، كما تقول.

فكر فحسب ، فى كم المشاريع التى تحجبها عنا حياتنا والرحلات والعلاقات العاطفية والدراسات والتى جعلها كسلنا غير مرئية والتى يؤجلها باستمرار اليقين فى المستقبل. لكن لنجعل هذا التهديد ضرباً من المستحيل إلى الأبد كم سيعود الأمر جميلاً مرة أخرى. أه، إذا لم تقع الجائحة هذه المرة فقط فلن نغفل زيارة صالات العرض الجديدة فى متحف اللوفر، وستطرح أنفسنا عند أقدام الأنسة X، وستقوم برحلة إلى الهند.

إذا لم تقع الجائحة ، لن نفعل أى شئ من تلك الأشياء لأننا سنجد أنفسنا نرجع القهقرى فى قلب الحياة العادية، حيث يهلك الإهمال الرغبة. ومع ذلك لا يجب أن نحتاج إلى الجائحة، حتى نحب الحياة اليوم، سيكون كافياً أن نفكر أننا بشر وأن الموت قد يأتى هذا المساء".

يوحى الشعور المفاجئ بالولع بالحياة - عندما ندرك قرب حدوث الموت - وأنتا ربما لم نفقد الولع بالحياة نفسها (طالما أن النهاية ليست على مرمى من بصرنا) غير أنها ترجمتنا المبذلة لهذه الحياة ، فاستيانا هو نتيجة أسلوب معين فى الحياة أكثر منه نتيجة أى شئ كئيب متعذر التغيير بشأن تجربة الإنسان.

ينبهننا التنازل عن الإيمان المألوف بخلودنا من ثم إلى حشد من الامكانيات الكامنة التى تختبئ تحت سطح من الوجود الخالد ظاهرياً وغير المرغوب فيه ظاهرياً.

ولو أن الاعتراف الحق بفنائنا من ناحية أخرى يشجعنا على إعادة تقييم أولوياتنا ، فقد نسال: ما هى هذه الأولويات، فقد نكون عشنا نصف - حياة فقط، قيل أن نواجه يسالة المعانى المتضمنة فى الموت. لكن ما هى العناصر التى تتألف منها الحياة الكاملة بالضبط؟

لا يضمن إدراكنا الخالص بموتنا العتمى أن نمسك بأية إجابات معقولة عندما يأتى أوان ملء ما تبقى من دفتر اليوميات، حتى أننا قد نلجأ ذمراً من دقات الساعة، إلى عماقات دراماتيكية.

كانت الاقتراحات التى بعثت بها الشخصيات الباريسية الشهيرة إلى جريدة العنيد متناقضة بما يكفى: إعجاباً بالمنظر الألبى الجميل؛ تاملًا للمستقبل القاتم خارج الكرة الأرضية، التنس. الجولف، لكن ، هل كانت أياً منها سيلاً مشيرة لقضاء الوقت قبل تعطل القارة؟

لم تكن اقتراحات بروسست الخاصة (اللوفر، الحب، الهند) أكثر نفعاً، فهى ، بداية، كانت متعارضة مع ما يعرفه المرء عن شخصيته ، فلم يكن أبداً تواقاً للمتحف، فلم يذهب إلى متحف اللوفر على مدى عقد ، وأثر النظر إلى النسخ المقلدة، مفضلاً ذلك على مواجهة ثروة المتحف (يعتقد الناس أن حب الأدب والرسم والموسيقى، أصبح واسع الانتشار إلى حد كبير، فى حين أنه لا يوجد شخص واحد يعرف أى شئ عنها).

ولا هو عرف باهتمامه بشبه القارة الهندية التى يتطلب محاولة الوصول إليها استقلال قطار إلى مرسيلية وسفينة بريد إلى بورسعيد وعشرة أيام على متن باخرة خطية عبر بحر العرب، تصميم نموذجى بالكاد لرحلة بالنسبة لرجل يغادر السرير بصعوبة.

بخصوص الأنسة* (ونكاية فى أمه) لم يتكشف مارسيل عن نزعة حسية نحو مفاتها، ولا نحو مفاتن هؤلاء الأنسات من أ إلى ع، وكان قد مضى زمن طويل منذ أن أزعج نفسه ليسأل إذا كان هناك أخ أصغر على وشك المجيء . مستنحياً أن كوباً من البيرة جيدة التبريد ، تقدم نبعاً من المتعة أكثر موثوقية من ممارسة الحب.

لكن إذا أراد حتى أن يتصرف وفقاً لاقتراحاته ، لقد انتهى بروسى إلى امتلاك فرصة ضئيلة فبعد أربعة شهور فقط من إرسال إجابته لجريدة العنيد متنبئاً أن شيئاً ما مثل هذا سيحدث طوال سنوات ، أصابته نزلة برد ومات. كان فى الواحدة والخمسين.

دعى إلى حفل ، وبرغم أعراض الانفلونزا الخفيفة، دثر نفسه فى ثلاثة معاطف وبطانيتين، وغادر منزله مع ذلك.

اضطر فى عودته إلى المنزل أن ينتظر سيارة أجرة فى فناء بارد إلى أبعد حد، وهناك أصابته قشعريرة، تطورت إلى حمى خطيرة، التى كان من الممكن احتواؤها ، إذا لم يرفض بروسى العمل بنصيحة الأطباء الذين أحاطوا فراشه، فقد رفض عرضهم بالحقن بزييت مشبع بالكافور ، خوفاً من أن يعطلوا عمله، واستمر يكتب ، وكف عن الأكل والشرب ، عدا الحليب الساخن والقهوة والفاكهة المطهوه بالغلى البطيء.

تحوّلت نزلة البرد إلى التهاب شعبي، تضاعف إلى سل. انتعشت آمال قصيرة الأمد فى الشفاء عندما انتصب فى السرير وطلب أن يأكل سمك موسى مشوياً ، لكن أثناء شراء السمك أطهيه أصابه الغيثان ولم يستطع أن يقرب السمك، ومات بعد ساعات قليلة، إثر انفجار خراجى فى رنته.

لحسن الحظ لم تكن أفكار بروسى عن كيف نحيا مقصورة على إجابة مختزلة ، أو "على إجابة مشوشة إلى حد ما عن سؤال خيالى من جريدة لأنه كان - مباشرة حتى وفاته - منهمكاً فى كتاب يشرح الإجابة عن سؤال ليس متبايناً عن ذلك الذى أشارته تنبؤات العالم الأمريكى الخيالى، ولو أنها إجابة - إلى حد ما - ذات صيغة قصصية معقدة ومطولة.

يلمح عنوان الكتاب الطويل إلى الكثير:

ولو أن بروسى لم يعجب به أبداً وفضل عناوين شتى للكتاب مثل "التعيس" ١٩١٤، "المضادع" ١٩١٥، "القيح" ١٩١٧. تميز عنوان "فى البحث عن الزمن المفقود" ، بالإشارة الوافية مباشرة إلى الفكرة المركزية للرواية : البحث عن الأسباب التى تقف وراء تبديد الزمن وفقدانه، فبعداً عن سيرة تسجيل طريق العصر الأكثر عاطفية، كانت قصة قابلة للتطبيق عملياً وعالمياً، حول كيفية التوقف عن إضاعة الوقت، وبداية تقدير الحياة حق قدرها .

ومع أن الإعلان عن نبوءة وشيكة الحدوث ، قد يجعلها ، بلا شك ، الهم الأول في تفكير أى شخص ، فقد قدم الدليل البروستي أملا في أن هذه الزاوية من النظر قد تمهلنا قليلا قبل أن يصبح الدمار الشخصي أو العالمى على وشك الحدوث. وبناء عليه قد نتعلم أن ننظم أولوياتنا قبل أن يحين وقت مباراة الجولف الأخيرة، ونقلب على الأرض.

هوامش:

الفصل الأول في كتاب "كيف يستطيع بروسث أن يغير حياتك" لمؤلفه آلان دى بوتون، مايو ١٩٩٨م، الولايات المتحدة.

"How Proust Can Change Your Life, Alain De Botton Firtvintage Inter, - Edition, Random House, 1998.

- ولد آلان دى بوتون في ١٩٦٩م، مؤلف روايات "On Love/في الحب" "Ti /Romantic Movement/ الحركة الرومانسية" "Kin and tell/ قبل واحك (وخبرا!).

- ترجمت أعماله إلى ست عشرة لغة - ويقيم في لندن.



المصوراتى

عبدالحليم حافظ: راوى عموم مصر

سمير درويش

هناك شبه إجماع بين المثقفين ونقاد الفن والموسيقيين على أن ربع القرن المحصور بين عامى ١٩٥٢ و١٩٧٧ قد اصطبغ، فى الفن والمروسة والحياة، بصيغة عبدالحليم حافظ. هذا الفتى الذى لم يكن معجزة صوتية كأم كلثوم، ولم يحدث طفرة موسيقية كسيد درويش، ولم يستند على رصيد قبلى طائفى ولم يخرج من صالونات باشوات هذا العصر أو أشباههم. لم يكن أيا من هؤلاء، ومع ذلك كان علامة بارزة فى زمانه.. فما الحكاية؟

إن نظرة سريعة على هذين التاريخين تظهر الكثير من الأحداث الجسام التى مرت بهذه الأمة. فى عام ١٩٥٢ قامت ثورة يوليو من قلب الجيش تشريحا لنضال الشعب - الذى سرعان ما انضم إلى ركبها - على مر العصور. كانت الثورة خلاصا من عدة قيود وعدة عقد.. فلقد تخلصت من حكم أسرة محمد على التى حكمت مصر قرابة مائة وخمسين سنة، وتخلصت فى الوقت ذاته من الاستعمار الذى تعاقب عليها منذ آخر الأسرات الفرعونية، وألغت الألقاب، وأعلنت الجمهورية، وأخرجت للنور مصطلحا كاد ينمى من قاموس العربية من طول هجرانه وهو «الشعب».

هذه الثورة - أيضا - جاءت إلى المسرح السياسى المصرى والعالمى بزعم من أبرز زعماء المرحلة هو جمال عبدالناصر الذى لعب عدة أدوار، فقدم نفسه كزعيم للأمة العربية من باب القومية كبديل للزعامات التى كانت ترتدى رداء الدين وتطلق اللحن، وزعيم أفريقى من خلال منظمة الوحدة الأفريقية، وزعيم للعالم الثالث كله من خلال منظمة عدم الانحياز بجوار تيتو ونهر، وخاض معارك

ضاربة، سياسية وعسكرية، من أجل ترسيخ وجوده كأهم رجالات المرحلة، طبعاً بعد أن أنهى ببراعة وانتدار كل الصراعات الداخلية لصالحه. هذا الزعيم الذي لا يرضى بديلاً عن الصدارة.

وشهد عام ١٩٧٧ حدثين مهمين ترتب ثانيهما على أولهما، أو عجل أولهما بالثاني. في يناير شهدت القاهرة أقوى غضبية جماهيرية منذ غضبية ١٩٤٦ ضد الاحتلال الإنجليزي لمصر. فقد خرج عمال المصانع وطلبة الجامعات في مظاهرات عارمة انضمت إليها جموع فقيرة من كل فئات الشعب إثر إعلان الحكومة عن رفع أسعار السلع الرئيسية، فيما عرف رسمياً بـ «انتفاضة الحرامية» كتحويل للمصطلح السريع الذي أذاعه بعض المسئولين وتناقلته وكالات الأنباء «انتفاضة شعبية». وقد عرف شعبياً بـ «ثورة الجياح».

لم تكن ثورة الجياح هذه مجرد احتجاج ضد الغلاء، لكن أهميتها تثلث في كونها المرة الأولى التي يفارق فيها صوت الشعب صوت حاكميه منذ قامت الثورة، كانت هناك بالطبع عدة غضبات أهمها غضبية ١٩٦٨ احتجاجاً على خفة الأحكام التي صدرت ضد القادة المهزومين، وغضبية ٧١ و١٩٧٢ ضد التخاذل في مواجهة الاستعمار الصهيوني لسيناء... وغيرهما، لكنها كانت مجرد «بروفات» أعلنت عن فعلتها الكبرى في يناير ١٩٧٧.

هذه الانتفاضة زلزلت المقعد تحت الرئيس الراحل أنور السادات، الرجل الذي استفاد من لعبة التوازنات التي أجادها ناصر بين المعتدلين والراдикаليين، كما يذكر د. غالي شكري، بين رجال أمريكا ورجال روسيا. ولأنه كان بطلاً تليفزيونياً - كما يقول هيكل - أثر أن يسرق الكاميرا على طريقة مخرجي الإثارة، وبحركة انتفاض أعلن عن الحدث الثاني عام ١٩٧٧. الحدث الأبرز منذ هذا التاريخ وحتى الآن، وربما في السنوات الخمسين الأخيرة، ألا وهو زيارته الشهيرة لإسرائيل التي أفضت إلى اتفاقية «كامب ديفيد».

بين التاريخين وقعت أحداث جسام غيرت وجه الدنيا مرتين تغييراً دراماتيكياً، فمن الحكم الملكي الذي يحتمى بالدول الاستعمارية، إلى الجمهورية العسكرية التي حاولت تطبيق اشتراكيته الخاصة واشتريكت بعلاقات خاصة مع الشرق بقيادة الاتحاد السوفيتي، إلى الانفتاح الاستهلاكي والتعلق بعجلة رأس المال العالمي والصلح مع إسرائيل.

تلك أهم ملامح المشهد السياسي السائد آنذاك.

وفي الفن كان الصراع بين أم كلثوم وعبد الوهاب قد حسم نهائياً لصالح الأولى، بعد التغييرات الجهورية التي طرأت على صوت عبد الوهاب وأثرت كثيراً على قوته وحلواته، ففضل أن يكون «زعيماً» في مجال آخر هو التلحين، وركن إلى تقبيل الأفلام الفنية وما يصاحبها من أغنيات سريعة ذات جعل لحنية قصيرة لا تحتاج إلى صوت قوي، وقد لا تحتاج أيضاً إلى صوت مميز.

كان نجما الثقة متورطين في مساندة العهد البائد. فأغنية الفلاح التي غناها عبد الوهاب من كلمات بيرم التونسي - أحد أكثر الشعراء الشعبيين إثارة للجدل - كانت تتحدث عن فلاح آخر غير الفلاح المصري، وليس بعيداً عن الأذهان الحفلات الخاصة التي كانت تغنى فيها أم كلثوم في حضرة الملك المغدي تلك الورطات التي أفادتهما معاً، فأم كلثوم أصبحت كوكب الشرق، وعبد الوهاب أصبح موسيقار الجيلين!

غيرهما كانت هناك مجموعات من الأصوات التى تختلف من حيث قوتها وجمالها، التى تتفق فى عدم رسوخ أى منها. كانوا يتسابقون على نيل ود ورضا الموسيقار الأواحد الذى تغن فى توزيع هباته عليهم، كل يقدر، مادام لا يفكر أيهما فى احتلال «الكبرى» الكبير، ورضوا دائما بالأدوار المرسومة لهم بعناية، فأخذوا يرددون ما يقال لهم ويتساقطون.

على هذه الخلفية جاء عبدالحليم حافظ، يتحيا كان من قرية صغيرة اسمها «الحلوات» تابعة للزقازيق بمحافظة الشرقية، حصل على الابتدائية من مؤسسة الرعاية الاجتماعية التى تولته ثم التحق بالكونسرفتوار وتعلم العزف على آلة الأبوا.. وهى آلة غربية صرفة، أوركسترا لية تصدر نغمات حزينة متفجعة خفاه.. كما يصفها كمال النجمى. إذا لم يتحكم عازفها فيها ينقلت عبارها وتقلأ الجو عويلا وتفجعا. وهى آلة بدون مستقبل لأنها تخلو من أرباع التون العربية، رما لهذا، أو لغيره، قرر الفتى أن يهجرها ليفنى!

لم يكن ذا صوت ميز بأية صورة من الصور، ففى اتفاق نادر يجمع جميع النقاد الموسيقيين على أن صوت الفتى لم يكن متمردا متوحشا، بل هادئ النبرات، منخفض ومحصور فى حيز ضيق، فى زمن كان المطربون والمطربات يواجهون الجمهور بلا ميكروفونات، كان الواحد منهم - أو الواحدة - يصدر بصوت جهورى ليصل صوته إلى آخر مستمع فى الصالة، فمادام يفعل الفتى ذو الصوت المستأنس الذى لا وحشية فيه ولا عنف ولا رغبة فى الانفلات!

عندما قرر أن يهجر الأبوا - الذى احترف عزفها فى أوركسترا الإذاعة - ليفنى، لم يكن ذلك يسيرا أبدا. فلقد رفضته لجنة الاستماع بالإذاعة، كما طرده الحاج صديق - كما يروى محمد جبريل - متعهد الحفلات من فوق أحد المسارح فى الإسكندرية واستبدله بمطرب آخر كان ذائع الصيت وقتها هو كارم محمود، بعد أن غنى «أيها الراقدون تحت التراب» وكانت «أيها الراقدون» تحت التراب» التى عنها الحاج صديق هى رائعة عبدالحليم «ظالم» لكن ذلك كان رأى الرجل.

كل ذلك لم يجعله يأس، فلقد كان طموحه كبيرا، كان ينظر منذ البداية إلى «الكبرى» الخالى الذى لا يستطيع أى من الموجودين أن يملأه بمفرده، وتصرف منذ البداية تصرفات الكبار الواقفين من أنفسهم ومن بضاعتهم، فلم يهرول لينال عطف ومباركة موسيقار الأجيال، ولم يرض بالفتات الذى يوزعه على المحظوظين، ولم يسمح لنفسه أن يظهر إلا بالمظهر الذى يدفعه نحو هذا الكرسى الذى تهون من أجله الدنيا. ففى حديث تليفزيونى يذكر كمال الملائح أنه حينما تعرف عليه أعجب بصوته، وأراد أن يستدعى المصور ليصوره فيضع فوق «روبرتاج» صحفى عنه، كان الفتى يرتدى بدلة «مبهدة» وشراب «مدلل» فاستأذن الملائح بأدب أن يؤجل التصوير ليوم غد، ولما وافق جاءه بدلة اسموكن وشراب جديد وقميص أبيض بياقة منشأة. رما أجراها من المكياج. كما فى أحد مشاهد معبودة الجماهير - أو استدانها، المهم أنه لم يترك الفرصة دون أن يستغلها على الوجه الأمثل.

عندما نجح عبدالحليم حافظ وأصبح قاب قوسين أو أدنى من الكرسى الرفيع، هرع إليه الجميع، مؤلفو الأغاني وملحنوها، متعهدو الحفلات بمن فيهم، وأولهم، الحاج صديق، والرجل الكبير نفسه، الذى كان يبحث عن سبب لبقائه - غير رشوة أجهزة الإعلام - فأرسل فى طلبه، وعندما تم اللقاء كان متوازنا، فكل منهما يعرف قدر الآخر، ويعرف بالضبط ما الذى يريد منه. فالرجل الكبير عنده



السلطة، وفي يد الفتى الصاعد قلوب وعقول وعيون جيل كامل استطاع أن يكون متحدثا وحيدا باسمه.

إن السؤال الذى سيظل مجالا للاجتهاد هو: ما سر نجاح عبدالحليم وتفوقه رغم قلة إمكانياته؟ فى أحد خطباته الشهيرة قال عبدالناصر: إن هذا الجيل من شعب مصر جاء فى موعده مع القدر. هو طبعا كان يقصد جيل الثوار، أى هو وزملاءه، لكن هذه المقولة كانت تنطبق بالضبط على عبدالحليم حافظ.

فمن ناحية كانت الثورة الوليدة تعبر عن الطبقة الوسطى، السائلة، وكان لابد أن تجد من يعبر عنها. لم يكن عبدالوهاب مهيا للعب هذا الدور، فكان صوته قد انكمش وماضى أغنياته للنظام البائد ليس بعيد، ثم إنه بطربوشه ناصع الإحمرار، وبذلته الأثيقة، وظهوره الدائم بين الحسنات فى أفلامه، جعله أقرب إلى زير نساء مرقه. صحيح أنه مولود فى باب الشعرية فى أسرة يعمل معظم أفرادها فلاحين ومشايخ، لكن انتقاله بين صالونات الأمراء والكبراء فى صحبة أمير شعراء الملك جعله يتشبه بهم إلى درجة أنك لا تستطيع تمييزه منهم. ثم هذه الأنفة والاستعلاء - ربما غير المقصود - فى أعاديشه وغنائه جعله آخر من يستطيع القيام بهذا الدور.

أم كلثوم أيضا لم تكن مهية، فبالرغم من علاقتها بعبدالناصر التى بدأت قبل الثورة حينما أرسل لها - مع زملائه - وهو محاصر فى الفالوجا لتهديهم إحدى أغنياتها فى حفلاتها الشهيرة فاستجابت، إلا أن تاريخها الذى أصبح طويلا رقتها فى الغناء، وكبر سنها، جعلها أقرب إلى «السميعة» من كبار السن الذين يلتفون حول المراتة فى صبر ينتظرون إطلالة صوتها عبر جهاز الراديو الضخم ذى البطارية السائلة ليكتسروا بأهاتها العذبة المعذبة وهى تتحدث عن الذل والهوان و«عزة جمالك فى من غير ذليل يهراك»!

كانت هناك أصوات مميزة أيضا لكنها غير مؤهلة للدور المنتظر، ففريد الأطرش لم يستطع التخلص من اللكنة الشامية، فضلا عن أن خنجرته لأسباب فسيولوجية - يقول كمال النجى - لا يمكن أن تنطلق بالغناء، فلأبد لها من وقفات تنهد فيها وتنفس، فتختلط التهنيدات عندئذ بالألحان، وتختنق الكلمات بنشيج يشبه نشيج إنسان معذب حزين! إن صوته وتر واحد ضيق يزحف إلى الأسماع كأنه ينزلق بصعوبة من عنق زجاجة. وقد شاء القدر - الذى أتى بهدالحليم فى الموعد المناسب - ألا يطول عمر محمد فوزى الذى كاد أن يصبح أسطورة كبرى من أساطير هذا الزمان. المطربون الباقون كانوا أقرب إلى الأغنية الشعبية الحديثة بتعمير هذا الزمن، يفتنون لـ «منديل الحلو» ولـ «شبيب الهنا» ولـ «تاكسى الغرام».

كان عبدالحليم إذن هو المؤهل لهذا الدور، فهل هى مصادفة أن أول ظهور له فى حفل أعضاء المدينة عام ١٩٥٣ عندما اعتلى الفنان الكبير يوسف وهبى خشبة المسرح - بأوامر عليا - ليعلن نبأ إعلان الجمهورية ويقدم عبدالحليم؟!

من يومها أصبح عبدالحليم زعيما. فبظفره عرف أنه إذا كان عبدالناصر زعيم الأمة، وعامر زعيم الجيش، وهيكى زعيم الصحافة، وعبدالوهاب زعيم الموسيقى، فلماذا لا يكون زعيم الغناء؟ فإذا كنت مولودا - مثلى يوم السابع من يناير عام ألف وتسعمائة وستون، ستدخل فى النظام. فبعد يومين

فقط سيقف (بابا جمال) بين كوكبة من رؤساء الدول على رأسهم خروشوف - الذي سيطرق بحدائه منصة الأمم المتحدة بعد عدة أشهر - يضغط على زر تفجير أول صخرة لتحويل مجرى نهر النيل، يخطب بصوته الحاد الخنوق شاكرا الذين عاونونا في بناء السد العالي، ويشكر الذين عارضونا أيضا لأنهم وادونا تصميمنا على تكملة البناء.

في الوقت نفسه سيقف عبدالحليم - الصورة الفنية للزعامة - بين جمهور غفير - الكورس - ينشد بحماس: قلنا هتبنى وأدى إحنا بنتينا السد العالي.. إلخ. فيقول إخواني: يقولون: ها، يقول: تسحموا لى بكلمة، الحكاية مش حكاية سد، الحكاية حكايتنا إحنا، حكاية شعب للزحف المقدس قام وسار، شعب زاحف خطوته تولع شرار، شعب كافح وانكتب له الانتصار، تسمعوا الحكاية؟ فيقولون: يس قولها م البداية. ويسود الصمت، ليعتلى هذا الشاب المنصة ويبدأ في أداء دور الراوي الذي شاهد بنفسه كل شيء، راوي عموم مصر.

هذه الزعامة الفنية التي بدأت مع الثورة وتدين لها بفضل كبير، كانت زعامة مستقلة، وهذا هو العجيب في «كاريزما» عبدالحليم، فعندما انهارت الثورة تحت وقع الهزيمة الشقية في يونيو ١٩٦٧ انهار معها جيل كامل من السياسيين والاقتصاديين والفكرين والأدباء، إلا عبدالحليم حافظ، فبعد النكسة خرج علينا بفيلم «أبى فوق الشجرة» الذي فتح الباب لأفلام السبعينيات الشافهة، التي تدور حول المجلس الذي لا يهدف إلا إلى الإثارة، وبأغنية «زى الهوى» التي جرّت الفناء إلى الكلمات الغريبة والألحان الميتة التي يتم صنعها على موائد الشراب، وبعد أن تكون الرسوم قد مالت،

فعل عبدالحليم حافظ الكثير لكي يحتفظ بمكانه فوق الكرسي. فعندما جاء الأنثوي من الصعيد - كما يروى في حديث صحفي - كان يحمل معه نكهة جديدة، كتب أغنيات كثيرة لمحمد رشدي وفايزة أحمد وغيرهما لمجتمحات نجاحا كبيرا، وعندما أحس عبدالحليم أن هذا الكلام الجديد قد يجعل الكرسي يهتز تحته أمر بخطط الأنثوي، فعندما كان في الاستوديو مع بليغ حمدي لتسجيل إحدى أغنياتها معا، جاءه رجلان قريان وقالوا له أنت مطلوب في بيت عبدالحليم حافظ، ولما اندهش من الطريقة أشار له بليغ من خلف الزجاج أن يذهب معهم. وكانت هذه بداية تعاون أثمر «أنا كل ما أقول التوبة» و«على حسب وداد قلبي» و«سواح» وغيرها من الأغنيات التي مالت نحو الأغنية الشعبية.

قصة تعاونه مع بليغ أيضا دليل آخر... تروى د. هدى طعيمة أنه في عام ١٩٥٧ كان بليغ يقوم بتدريب لأغنية «تخونوه» لتغنيها ليلي مراد وذلك بمعهد الموسيقى العربية بشارع رمسيس، في الوقت نفسه الذي كان فيه عبدالحليم يتدرب على أغنيات فيلم «الوسادة الخالية»، فأعجب بالأغنية واستأذن ليلي مراد في أن يضمها للفيلم فوافقت ولاققت الأغنية نجاحا باهرا. مع ذلك لم يعاود التعاون مع بليغ إلا عندما نجحت تجربته مع أم كلثوم، ثم اتجهاه في منتصف الستينيات إلى استهلاك الفولكلور في ألحان خاصة لشادية.

قبل ذلك وبعدة فإن شكوى المطربين المجايدين واللاحقين لم تنقطع أشهرها شكوى هاني شاكر من أن حليم يضطهده، ويحاول تضيق الخناق حول رقبته حتى لا تقوم قائمته خصوصا أنه كان يمثل خطرا على زعامته. يدخل في ذلك أيضا الصراع الذي كان محتما بينه وبين فريد الأطرش. فقد تعمد أن يقيم حفلة ليلة الربيع من عام ١٩٧٣ في نفس توقيت حفل فريد، وهو يعلم أنه سيسحقه بلا رحمة،

فدولة فريد كانت إلى زوال ودولته كانت في أوج ازدهارها. الغرب في الأمر أنه سجل حديثا إذا عيا بعد ذلك مليئا بالرد مع خصمه المهزوم بتواضع مصطنع، وذهب للاستماع إلى هاني شاكر، وصفق له واحتضنه بين عدسات المصورين الذين لا يفوتون فرصة إلا وتغنوا بمآثره.

وزعامة عبدالحليم لم تكن في الغناء فقط، بل تعدت ذلك إلى تقاليع الموسيقى وتسريحة الشعر، فقد كان سباقا إلى تقليد جماعات «الهيبيز» الأوروبية من حيث الشكل فقط، فأطال شعره وأسدله على أذنيه، واتسعت فتحات بنطلونه من أسفل، وضاعت من أعلى، و«تدللت» ياقات قمصانه بشكل مبالغ فيه، واستعاض عن بذل الاسموكن السوداء بأقمشة حريرية وألوان زاعقة مبرقشة، وجر روا «جيبلا كاملا رسخ على صدر مصر من نهاية الستينيات حتى بداية الثمانينيات مروراً بعقد السبعينيات كله. ذلك العقد الأدنى من كامل القرن العشرين.

أيضا فإن أغنيات أحمد عدوية - وهذا هو العجب بعينه - ابن شرعى لأغنيات عبدالحليم. فعندما غنى أكثر أغنياته هيوطا «زى الهوى» تحركت العبقرية المصرية المتوارثة لتنهزأ منها، فعندما كان العندليب يبكي بألم وهو يقول: «رميت الورد طفتي الشمع يا حبيبى» كان الناس يضحكون وهم يحورون الكلمات إلى «رميت الفجل حضنت العجل يا عفيفى».. وهكذا. وعندما ادعى أنه ماسك الهوى بيديه، ادعى أنهم «دهنوا الهوا دوكونا» و«خرموا التعريف» ولما الباب يخبط تعرف به مينا!». إن الإسفاف لا يبنى ولا يخلق من عدم لكنه بناء يقوم بعضه على بعضه، وقد بدأ من هنا.. فالطرب الذى غنى موال النهار وضى القناديل وأحضان الحبايب، فضلا عن قصائد حبيبها ولست قلبي ولا تكلبي هو نفسه الذى أمسك الهوى!

في بداية الخمسينيات - أيضا - كانت الرومانسية سائدة، لكن بشقها السلبى، فالحب في هذا الزمن كان يحيلك إلى العذاب والسهر، ومحاولة عد النجوم، والوقوف بالساعات تحت شباك الحبيب فى قبض الصيف وبرودة الشتاء للفوز بنظرة عابرة أو بسمه ساحرة، ومعناه أيضا التضحية، لأن «الحب من غير أمل أسمى معانى الحياة» و«أنور شمعتى لغيرى ونارها كاوية أحضانى» و«عشق الروح مالوش آخر لكن عشق الجسد فانى». ومعناه أخيرا انتصار هذا الحب، وانتهاء «- فجأة - بعد طول عناء بالزواج، بالثبات والنبات، والصبيان والبنات.

تلك الرومانسية كانت تتطلب عاشقا ذا ملامح خاصة لكى يقنع الجمهور الذى استعاض عن الحياة بالفرجة. وسيم من غير أنوثه، رقيق من غير خلاعة، مكافح وعصامى، نبيل كالفرسان، وترفع عن الصغائر. وهى كلها ملامح تنطبق على عبدالحليم، بالإضافة إلى المرض الشائع بين فلاحى مصر وما يصاحبه من معاناة تجعل الاستمتاع باليومي والعاذى من المحظورات.

انتبه المحيطون به إلى هذه الخصيصة فيه مبكرا، وربما اكتشفها هو فى نفسه وحاول أن يقدم نفسه للناس من خلالها، وبدأ الكتاب يكتبون له قصصا لكى يجسدها على الشاشة تناولت فى معظمها ملامح هذا الطبل، فهو «على» الذى ضحى بحيه من أجل إنقاذ حياة محبوبته فى «أيامنا الحلوة»، و«جلال» الذى ضحى بحيه عندما علم أن أستاذه يحب حبيبته فى «لحن الوفاء» وهو الذى يعترف على نفسه بقتل أحد المارة فى «أيام وليالى» إنقاذا لأسرته.. وهكذا.

إن اختياره لهذه الشخصيات لجسدها على الشاشة أزال كثيرا من الحواجز بينه وبين جمهوره الذى

تعلق به ورأى فيه نفسه، وعندما أخذ الكتاب بعض ملامح حياته الشخصية، كالبيت والمرض وقصة كلفاحه فى الفن، قروا كثيرا بين البطل كما هو فى الواقع وبينه كما يتجسد على الشاشة، فزاد ذلك من مساحة الصلوق وغفر له تواضع إمكانياته كمثل.

فكم توترت الأعصاب انتظارا للمايسترو المنقذ، حتى ظهر «علام» فانطلقت الحناجر فى صالات الدرجة الثالثة «نعم يا حبيبى نعم، أنا بين شفائيك نعم». وكم بكت الأعين والقلوب عندما غنى الحبيب المتهم ظلما وظلموه.. ظلموه.. القلب الخالى ظلموه» وكم انشقت القلوب والحناجر عندما سقط الفتى على خشبة المسرح وهو يغنى «نار يا حبيبى نار».

بطلات أفلامه أيضا كان لهن دور فى ترسيخ مكانته فى قلوب عشاقه، فهن جميعا يتمتعن بجمال مصرى ناعم ورقيق، بلا تبذل ولا خروج على المؤلف، لايجرحن مشاعر العامة الذين يعتبرون أخواتهم، ويعتبرون أنفسهم مسئولين عنهم. وتضم قائمة بطلاته كلا من: فانت حمامة، شادية، آمال فريد، ماجدة، إيمان، لبنى عبدالعزيز، منى بدر، صباح، مريم فخر الدين، زيزى الجندراوى، سعاد حسنى، زبيدة ثروت، نادية لطفى وميرفت أمين. أكثرهن مشاركة له فى أفلامه شادية برصيد ثلاثة أفلام، ثم فانت حمامة، وآمال فريد، ونادية لطفى بفيلمين لكل منهما، وفيلم واحد لباقي البطلات. رغم كل تلك القصص الملتهمية التى تابعها الناس على الشاشة، فإن الفتى - الذى تعلقت به قلوب فتيات جيله - عاش محروما من الحب، أو هكذا صورته وسائل الإعلام. فالكلام عن الحب والزواج كان يقترن دائما بالكلام عن المرض، المرض الذى استشرى فى جسده وحال بينه وبين الاستمتاع بهذا الرصيد الهائل من حب الناس، فعاش عبدالحليم وحيدا، ومات وحيدا قبل أن يكمل ثمانية وأربعين عاما فى أحد مستشفيات لندن.

حاصرته الشائعات كثيرا، فقيل أحب، وقيل تزوج، وقيل أنجب أولادا، ولا أحد ممن قالوا يملك دليلا على ما يقول. لكن أهم ما تردد عن علاقاته العاطفية هو علاقته بسندريللا الشاذة سعاد حسنى. ولقد اعترفت سعاد بأنها تزوجت العندليب، وأنها كانت تذهب إلى بيته، تطعمه بيديها وهى جالسة عند قدميه، وكانت تتوارى فى المطبخ عندما يأتيه ضيف!

سعاد حسنى التى كانت فتاة أحلام جيل كامل، أو جيلين، من الرجال، كانت تطعم (الزعيم) بيديها، وهى جالسة تحت قدميه. والأهم أنها كانت تتوارى فى المطبخ عندما يقابل زائريه. صحيح أن بعض المقرئين من (الزعيم الراحل) كذبوا اعترافات سندريللا وشككوا فيها، لكنهم تناسوا أن فنانة بحجم سعاد حسنى - التى ملأت الدنيا شبابا وأنوثة وحيوية - لا تحتاج إلى اختراع قصة كهذه لترفع أسهمها. فلقد ظلت منذ ظهورها حتى توارت أخيرا، نموذجاً للأشئ فى أبهى صورها. خفة ورشاقة وحيوية وجمال وأناقة ولياقة ولباقة. وتحلس - مع ذلك - عند قدميه!!

الملح البارز فى نجومية عبدالحليم هو الجماعية. فعبدالحليم لم يأت للساحة الفنية منفردا، بل كان عضوا فى فريق كامل من موسيقيين وعازقين وشعراء. فقد التقى بكمال الطويل - كما تذكر هدى طعمية - فى المعهد العالى للموسيقى العربية عام ١٩٤٥، وتوطدت العلاقة بينهما حتى تخرجا عام ١٩٤٩، وبعد ذلك عين عبدالحليم بمدرسة محب الابتدائية للبنات بالمحلة الكبرى، ولكن ناظرة المدرسة اعتذرت عن تسليمه العمل بحجة أنها غير محتاجة لدرس موسيقى، وكان هذا الرفض فاتحة خير

عليه، فاستدعاه كمال الطويل الذى عين مراقبا للموسيقى والغناء بالإذاعة وضمه إلى أوركسترا الإذاعة عازفا آلة الأبوا. وعندما كان الطويل يسجل لحنا لعبدالغنى السيد الذى لم يستطع أداء بالشكل المطلوب أشار إلى عبدالحليم ليغنيه، وكانت هذه نقطة بدايته كمطرب.

عرفه محمد الموجي من صوته، كان يتمشى على النيل فى إمبابة فسمعه يغنى «على قد الشوق» من ألحان كمال الطويل فسمى للتعرف عليه، وسجل معه أغنية «صافيتى مرة» وكان قد لحنها لمطربة اسمها زينب عبيد، ولكنها اشتهرت بصوت حليم، ومن وقتها ارتبطا معا وقدما سويا لأجل الأغنيات. كذلك زامل أحمد فؤاد حسن فى المعهد، ثم فى أوركسترا الإذاعة، وعندما كون أحمد فؤاد حسن الفرقة الماسية ضم إليها معظم خريجي دفعته، وقطع حليم عهدا على نفسه ألا يغنى إلا بمصاحبة الماسية، فكان يقف بين زملائه كواحد منهم، يحميم ويحيونه، ويحاولون إظهار أقصى طاقاتهم، فكان النجاح حليفهم.

ومن الشعراء كان صلاح جاهين ومرسى جميل عزيز وعبدالرحيم منصور ثم عبدالرحمن الأبنودى.. جميل كامل جاء مع الثورة وأمن برسالته وحاول التعبير عن مشاعره الحقيقية بصدق وأمانة، فى الأغنيات الوطنية والعاطفية على السواء.

لكن عبدالحليم لم يكن مؤديا فقط، بمعنى أنه لم يكن يجلس فى بيته ينتظر أن يكتب الشعراء، ثم يلحن الملحنون، ثم يأتى هو ليردد ما تم فعلا. لم يكن الحال كذلك بالطبع. كان عبدالحليم يدقق فى اختيار الشعراء أنفسهم، بحيث لم تعد الأغنية مجرد كلمات مرقعة مثل «إجرى إجرى.. وديتى أوام وصلنى»، بل أصبحت محملة بالصورة الشعرية الراقية بشكل يجعلها مفردا جديرا بالتأمل، خذ مثلا «يارموش قتالة وجارحة يابوى، وعيون نايمانة وسارحة ياعين» حتى لو كانت فى سياق شعبي مثل هذا السياق.

ليس ذلك فحسب، لكنه كان يتدخل فى الكلمات ويطلب تعديلها بالشكل الذى يراه هو مناسبا بذائقة الرهيفة كمستمع أولا، كان يقول للشعراء: لا أستطيع أن أقول ذلك، حتى عندما غنى قصيدتى نزار قباني «رسالة من تحت الماء» و«قارئة الفنجان» غير بعض كلماتها.

ثم يأتى دور اللحن. كان حليم يصفى للحن جيدا، ويتدخل - كما كانت تفعل أم كلثوم - فى بعض المواضع ويطلب تعديلها، وكان أحيانا يقترح جملا لحنية بعينها، يقول كمال الطويل فى ذلك «عبدالحليم كان فاهما ودارسا للموسيقى، لذلك كان من السهل عليه أن يتدخل فى مراحل تحضير اللحن الذى يغنيه، ولأنه يفهم ويتذوق ويعرف فى الموسيقى أكثر من بعض الملحنين فإن رأيه كان محل احترام وتقدير الجميع».

وفى حديث تليفزيونى قال محمد الموجي: إن حليم لم يكن مرتاحا لأحد مقاطع أغنية «قارئة الفنجان»، وقد دخل عليه مرة فوجده يتقر بأصابعه على المنضدة ويغنى هذا المقطع بطريقته، فأخذ العود وصاحبه واستقرا على هذا اللحن. هذا الجزء الذى لحنه حليم بنفسه هو الجزء «الدوب» فى الأغنية المكون من المقدمة الموسيقية والكويليه الذى يقول: «بهياتك يا ولدى امرأة عينها سبحان المعبود... إلخ».

كذلك تدخل حليم فى تكوين ووضع الأوركسترا المصاحب له، فزاد عدده وأدخل آلات لم تكن

موجوده، ثم إنه قاد الأوركسترا بنفسه في أحيان كثيرة وجعل صديقه الحميم أحمد فؤاد حسن يتفرغ للعرض على آلة القانون.

هذا التدخل المباشر له لكثير من المحاسن، والكثير من المساوئ أيضا، فمن حسناته أنه يجعل المطرب يغنى وهو مؤمن بكل كلمة ينطقها، عارفا أسرار كل جملة، لا يأخذ الأمور على علاتها كما كان يفعل متلقو الهبات المتساقطون، بل لا يغنى إلا ما يقتنع به إلى حد التوحد. ومن أسوأ مساوئه أنه فرض وجهة نظر واحدة على الغناء عامة في الفترة التي قضاه على قمته، فالكلمات كانت تكتب بالطريقة التي يحبها الزعيم حتى لو كانت مكتوبة لغيره. وكذلك صيغت جميع الألحان على مقياسه. طبعاً باستثناء أم كلثوم - فدارت في نطاق الأغنية السريعة التي لا تحتاج إلى مجهود كبير لكي تؤدي من عُرِب وحليات، وقلت القرارات والجوابات، ناهيك طبعاً عن قرارات القرارات وجوابات الجوابات.

وفي مرحلة تالية أراد (الزعيم) غير ذلك، فأوصى بقط الأغنية التي لا تستأهل غير خمس أو عشر دقائق لتمتد إلى ساعة كاملة هي زمن شريط الكاسيت الذي أصبح الوسيلة الغالبة للاستماع، فبأمره وإرادته مطت جميع الألحان لجميع المطربين والمطربات، وصدق الكاسيت بكلام أغلبه ردى، لا يقدم ما يمكن أن نتوقف عنده، لا على مستوى الكلمات ولا الألحان ولا حتى الأصوات التي تاهت وسط الزحام. هذا الزحام نفسه الذي أفرز أحمد عدوية فغنى له أغنيته الشهيرة «زحمة يادنيا زحمة». وعندما رحل عبدالحليم ظلت وصاياه الأخيرة مطبقة على سوق الأغنية إلى أن انقذتنا منها الموجة الجديدة التي جاءت بأسما جديدة: على الحجار، محمد منير، محمد الحلو، عمر فتحي... إلخ. بقيادة محمد نوح أحد أخلص تلامذة خالد الذكر الشيخ سيد درويش.

الظاهرة السيئة الأخرى هي ظاهرة «الدوب». أي الاهتمام بجزء صغير من الأغنية ليرفع الأغنية بكاملها. ودائماً ما يكون هذا الجزء صاخبا تغطي الآلات الإيقاعية على بقية الآلات فيه، ويكون الإيقاع راقصا «على واحدة ونص»، مما يخلق حالة هستيرية لدى التلقين. هذا الصخب هو الأب الروحي للأغنية التي يسمونها الآن «شبابية» ويتربع على قمته عمرو دياب، ثم مصطفى قمر وإيهاب توفيق وهشام عباس، ومنظرها الكبير حميد الشاعري.

يقول عمرو دياب في حديث تليفزيوني إنه يهتم بأغنية واحدة في كل ألبوم، هي التي تحمل عنوانه، وهي التي تصور على طريقة «الفيديو كليب» بداية من «ميال» و«ماتخافيش» و«يلوموني» و«بلاش نتكلم في الماضي»... إلخ. هذه الأغنية «الدوب» تتسلل إلى المستمع رغما عنه فيحفظها، لكثرة إذاعتها من ناحية، ولسهولتها وإيقاعها العالي من ناحية أخرى، أما بقية أغنيات الألبوم فإنها مجهولة، تعتمد يدك على إيقاعها وإرجاع الشريط مرة أخرى بطريقة آلية.

لقد رحل العنديل لكنه ككل زعيم ترك مريدين، يعددون مآثره، ويترحمون على دولته التي زالت، وزال بزوالها كل ما هو جميل. رجل الرجل الذي شكل باقتدار ذاتقتنا، وترك تلامذته يشكّلون ذائقة الجيل الجديد: عمرو دياب ورفاقه لطلبة المدارس والجامعات، وأحمد عدوية وولده لعمال الورش والصناعية وسائقى سيارات الأجرة.

الجامعة الأمريكية: محاكم تفتيش آخر قرن

إبراهيم فرغلى

بدأت الجامعة الأمريكية موسم الدراسة الحالى بمفاجأة من العيار الثقيل .. إذ انها قامت بسحب قائمة من الكتب وصلت إلى ٦٩ كتابا من مكتبتها المركزية وحرمت بالتالى الطلبة من حق الاطلاع عليها جميعا. بالإضافة إلى منع أى من هذه الكتب من مكتبة البيع إذا صادف توفر نسخ منها بحجة نفاذها.

الملاحظة الاولى أن أغلب هذه الكتب هى لعناوين روايات أدبية بعضها متداول ويقرأ فى أنحاء العالم دون أن يثير أية مشكلات . فمن هذه الكتب رواية «فى عين الشمس» للروائية المصرية أهداف سويف و«كتاب الضحك والنسيان» لميلان كونديرا و«الساثرون نياما» لبروخ و«الجندي الإله» وكتاب لمارجريت دروراس عنوانه "Ravishing Ffol srin" .. والقائمة طويلة وقرار إدارة الجامعة الأمريكية - الذى لا نعرف من الذى يقف خلفه - والذى يتسم بالهysterية لا يتوقف عند كونه نموذجا مخيفا لمحاكم التفتيش وخطوة فى طريق التخلف وإهدار حق المعرفة فى مؤسسة تتشرف بالليبرالية وتدعمها ليلا ونهاراً، وإنما يعرض العملية التعليمية نفسها على الصعيد العملى لأزمة كبيرة، فقد اضطرت إحدى المدرسات بالجامعة إلى إلغاء فصل دراسى يتعلق بدراسة أدب أوروبا الشرقية بسبب تضمن قرار المصادرة ستة كتب من مقرر الفصل الدراسى الذى يعتمد على سبعة كتب، وفى مرحلة لاحقة اكتفت الأستاذة بإعطاء أربعة كتب

أخرى لطلبها حلا للمشكلة وتفاديا لإلغاء الفصل.

من الواضح طبعا أن هذا القرار هو أحد توابع الأزمة التي تفجرت بداية الصيف الماضى بسبب قيام المدرس الفرنسى ديديه باقتراح كتاب ماكسيم رودنسون عن «محمد» على طلبته كمرجع معاون وما أثارته من زرايع أطلقتها المتعصبون.

. وهو من جهة أخرى يؤكد أن القضية ليست فى تفاصيل كتاب رودنسون كما أشاع البعض آنذاك وأن اختزال القضية فى منع كتاب يتناول الرسول (ص) بشكل مختلف هو تناول ساذج ومخل فليس فى الكتب محل الأزمة هذه المرة ما يسيء إلى الإسلام إذ أن جلها ليس إلا أعمالا «إبداعية» وعلامات على تطور النصوص الأدبية والفنية فى العالم.

ولذلك فإن وصف الكاتب والناقد محمود أمين العالم لقضية رودنسون بالفضيحة والجريمة الثقافية هى تسمية موضوعية وحقيقية تماما لأن نتيجتها المساوية المتوقعة تتحقق الآن بدون مبرر وبشكل فج وساذج.. ويكشف عن الوجه القبيح للوصاية على البشر تارة باسم الدين وتارة باسم الأخلاق والفضيلة فيما أن الأمر لا يتجاوز مغازلة السلطة للتيارات المتشددة وهى لعبة تاريخية ارتبطت دائما بأشد العصور ظلامية وتخلفا.

فالقضية لا تقف عند حدود حجب الجامعة الأمريكية لمجموعة من الكتب إذ أن هذا القرار لا يأتى من فراغ وإنما يحكمه الخوف على المصلحة قياسا على توجهات الدولة فدار النشر المسئولة عن توريد كتب المقررات لطلبة الجامعة الأمريكية تلقت قائمة بالكتب المحظورة تصل إلى ١٨٠ كتابا، وهو ما يعنى تهديدا حقيقيا للعملية التعليمية بالجامعة.

وتأمل هذه الملاحظات يؤكد أن هناك خطة للقضاء على أى محاولة لتدريب أجيال قادرة على التفكير بحرية وضرب كل محاولة للخروج عن أطر التنظيم وأفكار القطيع السائد والتي نجحت الجامعات المصرية فى تحقيقه بامتيان بتخريج أجيال من أنصاف المثقفين والمشوهين علميا من خلال تكريس «التلقين» الذى يرسخ لدى الطلبة أن مفهوم التعليم يتوقف عند حدود تلقى المعارف من أصحاب المعرفة الذين لا ياتيهم الباطل والاحتفاظ بها فى عقولهم وتفريغها على الورق أثناء الامتحانات دون تأمل أو تدبر ولتنتهى بعدها علاقتهم بها.. وربما إلى الأبد.

ليس أدل على ذلك من الرسالة التى التى أرسلها أحد الطلبة لإحدى الصحف يؤكد فيها حصوله على مجموع يتجاوز ١٠٠٪ فى الثانوية العامة وتأكيد أنه تقدم لإحدى الجامعات العملية التى تجرى اختبار قدرات يعرف أنه لا يستطيع تجاوزه لأنه لا يعرف شيئا وأن الأمر لا يتجاوز قدرته على عملية حفظ مثالية هى التى سببت نجاحه «المطلق» الذى يوازى فى نفس الوقت عدم استيعابه لأى

شئ مما قام بدراسته!!

هذه «المأساة» تشير ببساطة شديدة إلى انحطاط حقيقى لمستوى التعليم فى مصر لأن المعيار الذى تقاس به نتائج العملية التعليمية هو معيار مختلف .. والطلاب الذى نشأ عليه لا يمكن أن يتخلى عنه أثناء مرحلة الدراسة الجامعية.. وربما فى حياته كلها.

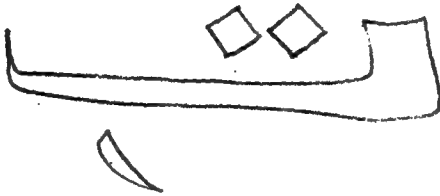
ولكن هذا لا يعنى أيضاً أن الجامعة الأمريكية ستتحول إلى كتاب الزمن الغابر بطبيعة الحال أو حتى أنها ستصبح مجال مقارنة مع الجامعات المحلية التى تغرق فى أحوال تدعو إلى الرثاء.. وإنما - وبفضل اتجاه الإدارة لأن تكون ملكية أكثر من الملك - يبدو أنها تبحث فى كيفية التوافق مع الجو العام الذى يشيع التخلف فى مرحلة خطيرة من مراحل حركة المجتمع المصرى التى تشهد توزيعاً جديداً للثروات وتركيباً طبقياً جديداً يذكرنا بشكل من الأشكال بمرحلة الإقطاع قبل الثورة، وإن اتخذت مظاهرها شكلاً معاصراً وجديداً.

والرقابة التى يبدو أنها صارت هاجساً لدى الجامعة الأمريكية لا تتوقف عند حدود هذه المهزلة التى ربما لم تشهدها حتى الجامعات المصرية رغم ما أشيع من منع مجموعة من الكتب فى مكتبة جامعة القاهرة ومنها كتب د. نصر أبو زيد ، وإما تتعداها إلى وسائل أخرى؛ فقد نشرت صحيفة «القافلة» التى تصدر عن قسم الصحافة والإعلام بالجامعة الأمريكية مقالاً أثار قضية فرض الجامعة للرقابة على بعض المواقع بشبكة الانترنت رغم نفى الإدارة له والتأكيد على أنه مازال محل البحث والمناقشة. وفى ضوء هذه الأجواء نستطيع أن نتوقع سلفاً نتيجة هذه المناقشات!

المؤسسات الإعلامية المصرية تتعامل مع مصطلح «الغزو الثقافى» برعب حقيقى وكأنها تتعامل مع كائن خرافى بإمكانه إذا ما استطاع أن يندس المكان بوجوده وأن يحيله إلى مرتع للهرطقة والتعمر. وستجد فى خطاب رجال الإعلام ديباجة مكررة ومملة عن ضرورة اللحاق بالعصر دون الإخلال «بقيمنا» وتقاليدنا ولتحقيق ذلك فإن خطة الإعلام تتمثل فى زيادة أعداد القنوات الفضائية بشكل كبير دون تقديم أفكار جديدة ودون تميز ما فى مواجهة حركة إعلامية عالمية تمهد لدخول البشر إلى الألفية الثالثة وفق ما تقتضيه العولمة. ولذلك فإن مفهوم «المحافظة» على التقاليد لا يعدو نوعاً من الوصاية والرقابة بأغلف وأقدم معانيها على كافة المستويات وهو ما جعل على أبو شادى رئيس الرقابة على المصنفات الفنية يؤكد فى إجابته على سؤال حول مستقبل الرقابة فى مصر إلى أن البعض يبحث عن إمكانيات التثويش على الفضائيات الغربية تجنباً لما قد تشيروه من مشاهد فاضحة وكان المجتمع المصرى والمواطن المصرى كائنات بالغة الهشاشة والصداجة بلا حول أو قوة تستدر شفقة ورثاء العالم وتدعوهم دائماً لأن يكون هناك من ينوب عنهم بالوصاية والمصادرة.

الأحداث الأخيرة في الجامعة الأمريكية تؤكد تفهم الجامعة لرسالة الأجهزة الإعلامية بل وكافة الأجهزة وتنعكس في الوقت نفسه تناقضات مدهشة، ففي الوقت الذي تعتبر فيه الجامعة الأمريكية أحد مصادر التقاليع وإشاعة مفاهيم حياة مرتبطة إلى حد بعيد بالمجتمع الغربي وهو ما يعتبر غزوا ثقافيا فإنها من الناحية الأخرى تستكمل ذلك بالتحول إلى القضاء على الملكات الإبداعية للمغزوين ومعاملتهم ككائنات تحت الوصاية لا بد من رقابتها ومراقبتها. ويمكن تأمل ذلك من خلال ما يشير إليه صادق جلال العظم في هذا الصدد على اعتبار أن الغزو الثقافي هو تكون بنية ثقافية فاعلة في المجتمع المغزو ويمكن جوهرها في عمل هذه البنية على عرقلة امتلاك المجتمع الخاضع للغزو للمقومات المادية والفكرية والعلمية والثقافية التي تسمح بالنهوض والتصدي بنجاح للمهمات التاريخية المطروحة عليه في عصره الراهن... من هنا الجوهر الماضوي المحافظ لهذه البنية الثقافية وارتباطها الوثيق باستمرار هيمنة المصالح الطبقية الأكثر تخلفا وضيقا في المجتمع».

والواقع أن الغزو الثقافي الذي يثير هلع هؤلاء لا ينجح في التأثير الفاعل والعميق على المجتمع المغزو إلا بمقدار الخواء الثقافي المتوفر في هذا المجتمع. هذا الخواء الثقافي الذي يتوفر تماما من خلال الإعلام المسطح والثقافة المصادرة المستمرة للأعمال الإبداعية والفكرية وحشو العقول بالمعلومات اللازمة فقط لتحقيق نجاحات تعليمية وهمية وإشاعة النزعة الخرافية... إلى آخر القائمة التي لا تجعل من مجتمع كهذا إلا مسأ يرتدى قناعا وهميا ينظر إلى نفسه في المراة كل يوم ألف مرة ليقنع نفسه بصورته الوهمية ولا يلتفت إلى الذنب الذي يلاحقه أينما سار ويضحك الآخرون في سخرية لا تخلو من شفقة!!



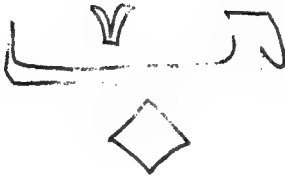
الديوان الصغير

برتولد بريخت شاعراً

إعداد وتقديم:

د. حسن طلب





لم يكن برتولد بريخت شاعرا فحسب ، بل ربما كان معروفاً باعتباره كاتباً مسرحياً في المقاوم الأول. وهو إلى جانب ذلك مفكر ومناضل سياسى، وفيلسوف جمالى، وهو أيضاً منظر مسرحى كبير، فقد أثارت نظريته عن "المسرح الملحمى" جدلا واسعا بين المشتغلين بالمسرح وبالنقد جميعا، كما أنها تركت أثارا دامغة على تطور الفكر المسرحي، بحيث يصح لنا أن نميز بين المسرح قبل بريخت والمسرح بعده.

ونحن هنا - فى الذكرى المئوية لميلاد هذا المبدع الكبير المتعدد الجوانب - نقف عند بريخت الشاعر . وإذا كان لابد لنا فى هذا المقام، من أن نعترف بفضل أهل الفضل، فإن أهم شخصيتين يجب أن نذكرهما بالخير : الفيلسوفة الأمريكية الألمانية الأصل حنا أرنت ، والمفكر والأديب المصرى عبد الغفار مكاوى.

وقفت حنا أرنت فى دراستها المطولة عن بريخت ، وقفة عميقة مهمة عند شعره والعوامل التى أثرت فيه والمراحل التى مر بها ، وأهم الرموز التى نسج أخیلته منها ، خاصة وقفتها الفلسفية عند رمز (السماء) ورمز (الغابة) فى أشعار بريخت الأولي، أو فى شعر ما قبل مرحلة الماركسية كما تسميه، وهى مرحلة تميل "أرنت إؤلى أن تزو إليها أروع ما كتبه بريخت من شعر ،

وهي المرحلة التي تنتمى إليها قصيدة (ترتيلة عيد الشكر الكبرى) وقصيدة (ضد الفواية) وغيرهما من القصائد التي تعتبرها "أرنت" من فرائد "بريخت" في مجمل مسيرته الشعرية.

وتحاول "أرنت" أن تكشف سر الشعرية العالية التي تفجرت في قصائد مرحلة ما قبل الماركسية عند بريخت ، فتجد أنه على الرغم من نشأته في بيئة كاثوليكية عادية ، تعيش على الأمل في الجنة والخوف من الجحيم ، إلا أنه استطاع بروحه المعتمدة بكبريائها الإنساني، أن يتحول عما تربى عليه وتلقنه في صباه من عقائد جامدة ، ولم يكن هذا التحول نتيجة لمجرد الشك العقلي أو الرغبة الحسية ، كما حدث لكثيرين غيره ، بل كان نتيجة هذه الكبرياء الإنسانية التي وجهت شخصية بريخت وأصبحت من صميم تكوينه الروحي، ولهذا السبب كانت حماسته في إنكار الدين المسيحي كما عرفه ، هو الوجه الآخر لحماسته في امتداح الإله "بعل" إله الحياة الأرضية بكل تراضعها وعرامتها ، وانتسابها الحقيقي إلى مملكة الإنسان.

وهنا تتوقف "أرنت" لترصد أثر الثقافة الفلسفية السائدة على مسيرة بريخت الشعرية ، خاصة أثر فلسفة نيتشه الذي لم يكن لينجو منه مثقف حقيقي في ذلك الوقت، وهي تلاحظ في هذا السياق، أن أحدا لم يستطع أن يفهم عبارة "نيتشه" المدوية عن (موت الإله) كما فهمها "بريخت".

لم يكن موت الإله مؤديا بالضرورة إلى الإحباط واليأس وخيبة الأمل ، بل لقد كان يمكن أن يؤدي - كما يصور لنا شعر "بريخت" حتى نهاية العشرينيات - إلى عكس هذا تماما ، فمادام الخوف من الجحيم قد أصبح بدون معنى بعد موت الإله ، فقد أصبح الطريق مهيناً أمام الإنسان، لكي يعيش الحياة بنهجة حقيقية صافية ، لا يكرها خوف أو ذم.

لقد أصبحت نعم الحياة ومباهجها متاحة أمام كل حس يتفتح لها ويقبل عليها إقبال الواثق بإنسانيته ، المتسلح بكبريائها.

وهنا يتميز "بريخت" في فهمه لعبارة "نيتشه" عن كثيرين من أعلام الأدباء ومشاهيرهم ، ففكرة الإقبال على الحياة موجودة في أعمال "دستيفوسكي" غير أنها فكرة غير إنسانية، إنها من وحي الشيطان الذي يريد للإنسان أن يمضي بفكرة (موت الله) إلى نهاية الشوط، وهي موجودة أيضاً في شعر (سوينبيرن)، ولكنها معترجة بشعور عميق بالملل والتعب، تستحيل معه فكرة الحياة نفسها إلى عبء وجوئى ثقيل ، أما عند بريخت كما تلاحظ "أرنت" فإن "موت الإله" لم يؤد عنه إلى أى نوع من القلق الوجودي، بل أدى على العكس، إلى التحرر من الخوف.

لقد بدا انتقال "بريخت" من هذه المرحلة التي لم تخل من روح عدمية ، إلى مرحلة جديدة مغايرة تماما، هي المرحلة الماركسية في نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات ، انتقالا مؤثرا في مسيرته الشعرية خاصة. وتجتهد "أرنت" في معرفة الأسباب التي جعلت قصائده في هذه المرحلة، تبدو أفقر فنيا من قصائد المرحلة السابقة، وتصل في النهاية إلى أن أهم هذه الأسباب يتمثل في روح الشفقة والتعاطف مع جموع المظلومين والجموع الذين يناضلون من أجل أن يقيموا - بالكاد - أودهم ، وهم دائماً

وفى ظل صنوف الاستغلال والقهر الرأسمالى لا يستطيعون أن يكسبوا ما يجعلهم يعيشون على الكفاف، ألا بشق الأنفس، يقول بريخت فى مطلع هذه المرحلة:

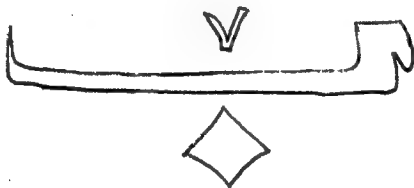
قالوا لى: أنت تاكل وتشرب
فكن مسرورا بهذه النعمة
ولكن كيف لى أن أكل وأشرب؟!
ولقمتى مسروقة من فم الجائع
وكوبى يتمناه من يكادون يموتون من العطش!

وقد لا نستطيع أن نوافق "أرنت" تماما على ما قدمت من أسباب تبرر بها هذا المنعطف الكبير فى مسيرة "بريخت" الشعرية، ولكننا لا نملك إلا أن نوافقها على أن الشعر لا يمكن أن يخضع للشعار، مهما كان نبيلًا، أما حكمها الحاسم بأن المرحلة الماركسية قتلت شاعرية "بريخت"، فهو حكم قاس لم يراع أن طاقة "بريخت" الشعرية قد تحولت إلى أشكال أخرى لتجد نفسها فى الدراما، التى كانت هى القالب المناسب لهذه المرحلة.

تحدثنا طويلا عن "حنا أرنت" ووقفنا التأملية أمام شعر "بريخت" وبقي أن نتحدث عن الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى التفت مبكرا إلى شعر بريخت وأدرك أهميته، فقدم للقارئ العربى أول مختارات مترجمة من هذا الشعر فى كتاب له صدر قبل ما يزيد على ثلاثين عاما؛ وقدم لها بدراسة ضافية عن حياة "بريخت" ووقف عند أهم خصائص شعره، ومن بين هذه المختارات انتقينا هذه الباقة الشعرية التى نقدمها هنا، فهى إذن: مختار المختارات.

لقد حرصت على أن أقدم ترجمة أستاذنا الدكتور عبد الغفار مكاوى كما هي، إلا فى مواضع قليلة، دفعتنى فيها بعض إهانات اللغوية والأسلوبية إلى التدخل بما لا ينقص من الصياغة الأصلية أو يزيد فيها، وظننى أننى لم أفعل فى هذه المرات النادرة، إلا ما كان سيفعله أستاذنا الكريم، لو أنه عاد اليوم - وهو جدير بأن يعود - إلى هذا الكتاب، ليخرجه إلينا فى طبعة جديدة يتدارك فيها ما عساه يجده من هفوات ذلك الزمن البعيد.

(ح.ط)



كورال الشكر العظيم

وفى وسعكم أن تموتوا مرتاحين.

أغنية سليمان

- ١ -

رأيتكم سليمان الحكيم
عرفتم ما جرى له!
كل شيء كان عنده واضحا وضوح
الشمس
لعن الساجة التي ولد فيها
ورأى أن الكل باطل
ما كان أعظم سليمان وأحكمه (١)
وانظروا، لم يكن الليل قد جاء
حتى رأى العالم الفتاتج:
الحكمة قد ذهبت به بعيدا
جدير بالحسد، من كان عاطلا منها!

- ٢ -

رأيتكم كليوباترا الجميلة
عرفتم ما جرى لها
قيصران سقطا فريسة لها
ففجرت حتى الموت
وذوت وأصبحت ترابا
ما كان أجمل بابل وأعظمها (٢)
وانظروا لم يكن الليل قد جاء
حتى رأى العالم الفتاتج:
الجمال قد ذهب بعيدا -
جدير بالحسد، من كان عاطلا منه!

- ٣ -

ثم رأيتكم قيصر الجسور
وعرفتكم ما جرى له!
جلس مثل إله على المذبح
وقتل، كما عرفتكم
حين كان فى أوج عظمته
صرخ صرخته العالية:
"حتى أنت يا ولدى!"
وانظروا، لم يكن الليل قد جاء

- ١ -

اشكروا الليل والظلام، اللذين
يحوطانكم!
تعالوا زمرا
تطلعوا إلى السماء:
ها هو النهار قد ضاع منكم.

- ٢ -

اشكروا العشب والحيوان،
اللذين يعيشان ويموتان بجانبكم!
انظروا، كيف يحيا العشب والحيوان
كما تحيون،
ولا بد أن يموتا معكم.

- ٣ -

اشكروا الشجرة، التى تنبت من
الرمم
وتشمخ متهلة إلى السماء!
اشكروا الرمم
اشكروا الشجرة التى التهمتها
ولكن اشكروا كذلك السماء.

- ٤ -

اشكروا من قلوبكم ذاكرة السماء
السيئة!
وأنها لا تعرف منكم
أسماءكم ولا وجوهكم
لا أحد يدري، إن كنتم لاتزالون
هناك!

- ٥ -

اشكروا البرد والعمة، والفساد!
مدوا أبصاركم:
لا شيء مرهون بكم



كنا نعيش فيها . لم نتمتع بشيء
فطينا سريعا . وعلى مهل ستفنى هي
أيضا

حتى رأى العالم النتائج:
الجسارة قد ذهبت بعيدا -
جدير بالحسد من كان عاطلا منها!

الفتاة الغريقة

- ١ -

لما غرقت وسيح جسدها
من الجداول إلى الأنهار الكبيرة
بدت قبة السماء رائحة الجمال
كانتها تعانق جثتها

- ٢ -

تشبثت بها طحالب الماء
فزادت ثقلها شيئا فشيئا
الأسماك البازدة سبحت حول ركبته
والنباتات والحيوانات أبطأت رحلتها
الأخيرة

وبالليل كانت السماء كالحة كالدخان
والتور يتراقص بين النجوم
ولكن عندما طلع النهار
أشرقت صفحتها
لكى يكون لها صباح مساء

- ٤ -

وعندما فسد جثمانها الشاحب فى
الماء
حدث (ولكن على مهل) أن نسيها الله
نسى وجهها أولا، ثم يديها ، وأخيرا
شعرها
هناك أصبحت جثة فى النهر
بين جثث كثيرة

خواطر عن المنفى

- ١ -

حتى رأى العالم النتائج:
الجسارة قد ذهبت بعيدا -
جدير بالحسد من كان عاطلا منها!

- ٤ -

تعرفون بريخت المتعطش إلى
المعرفة
غنيتم جميعا أغانيه!
كثيرا ما سأل وألح فى السؤال
من أين يأتى للأثرياء ثراؤهم؟
عندها طردتموه من البلاد
ما كان أشد تعطشه للمعرفة!
وانظروا ، لم يكن الليل قد جاء
حتى رأى العالم النتائج
تعطشه إلى المعرفة قد ذهب به بعيدا
-
جدير بالحسد ، من كان خاليا منه!

عن الخفة

انظروا إلى الخفة
التي يمزق بها النهر العظيم
السدود
الزلازل يهز الأرض بيد مطمئنة
النار المفزعة
تزحف على المدينة المزدحمة
بالببوت
فى رقة ودلال
وتلتهمها على مهل:
هذه الاكلو المدرية.

عن المدن

تحتها بالوعات
لا شيء فيها،
وفوقها دخان

أُمى

لما ماتت، تركوها فى التراب
الورود تنمو فوقها والفراشات ترف
عليها
هي، الخفيفة، لم تكد تضغط على
الأرض
كم من الآلام احتملتها
حتى أصبحت خفيفة

لا تدق مسماراً فى جأشط
ألق بسترتك على الكرسي!
لماذا تحمل هم أيام أربعة؟
غدا ستعود إلى وطنك

دع الشجرة الصغيرة بلا ماء!
ماذا يعود عليك من غرس شجرة؟
قبل أن ترتفع إلى مستوى عتبة
تكون قد غادرت هذا المكان

كتابة على قبر

الزهرة الحمراء اختفت أيضاً
لا أحد يعرف مكانها
لأنهم قالوا الحقيقة للفقراء
طردهم الأغنياء من العالم.

اسحب قبعتك على وجهك، حين يمر
بك الناس!
ما الداعي لأن تقلب فى قواعد لغة
أجنبية؟
النبا الذى يدعوك إلى الوطن مكتوب
بلغة تعرفها

كما يتساقط الجير من السقف
(لا تحاول أن توقفه!)
سينهار سور البطش
الذى أقاموه على الحدود
ضد العدالة

كتابة على قبر

جوركى

هنا يرقد رسول الأحياء البائسة
وصاف معذبى الشعب
ومن يكافحونهم
الذى تربي فى جامعات الشوارع
الذى ولد من أصل وضيع
الذى أراد أن يقضى على نظام:
المرتفع والوضيع
معلم الشعب
الذى تعلم من الشعب

انظر إلى المسمار الذى خرزته فى
الحائط:
متى تظن أنك ستعود؟
هل تريد أن تعرف ما تعتقده فى
سريرة نفسك؟
يوماً بعد يوم
تحمل فى سبيل التحرر
جالساً فى حجرتك تكتب
هل تريد أن تعرف رأيك فى عملك؟
انظر إلى شجرة الكستانيا الصغيرة
فى زاوية الفناء
التي تعمل إليها الإبريق مملوءاً
بالماء!

- ٢ -

عامل يسأل

من بنى طيبة ذات الأبواب السبعة؟

قناع الشر

على حائط غرفتي
لوحة يابانية من الخشب
قناع شيطان شرير
مموه بالذهب
أنظر في اشفاق
إلى العروق النافرة على جبهته
وأرى كم يرهق الإنسان
أن يكون شريرا

كتابة بالطباشير

"هم يريدون الحرب"
والذي كتبها
سقط صريعا!

أيها الجنرال
أيها الجنرال دبابتك قوية جدا
تسحق غابة بأكملها ، ومئة من البشر
ولكن فيها عيبا واحدا
أنها تحتاج إلى سائق

أيها الجنرال، قاذفة قنابلك قوية
تطير أسرع من العاصمة
وتحمل فوق ما يحمل الفيل
ولكن فيها عيبا واحدا
أنها تحتاج إلى طيار!

أيها الجنرال، الإنسان له فوائد كثيرة
فهو يستطيع أن يطير وأن يقتل
ولكن فيه عيبا واحدا
أنه يستطيع أن يفكر!

في الكتب نقرأ أسماء الملوك
فهل حملوا الأحجار فوق ظهورهم؟
وبابل التي تهدمت مرات عدة
من الذي أعاد بنائها في كل مرة؟
وفي أي بيوت من الطمي المذهب
بأشعة الشمس
كان يعيش عمال البناء؟
وليلة تم بناء حائط الصين
أين ذهب البناءون؟
روما العظيمة زاخرة بأقواس النصر
من أقامها؟

على من انتصر القياصرة؟
وبيزنطة التي طالما أشاد بمجدها
المنشدون
هل كان سكانها جميعاً يعيشون في
القصور؟

وليلة ابتلع المحيط
قارة أطلنطا الخرافية
كان القرقي يصيحون
وينادون عبيدهم
الاسكندر الشاب فتح الهند
هل كان وحده؟
قيصر هزم الغال
ألم يكن معه طاه
فيليب ملك أسبانيا دمعت عيناه
لما غرق في البحر أسطوله
ألم يبك أحد سواه؟
فرديريك الثاني انتصر في حرب
الأعوام السبعة
من الذي انتصر معه؟
في كل صفحة أرى نصرا

من الذي أعد مآذبه الاحتفال؟
في كل عشر سنوات يظهر رجل
عظيم
من الذي كان يدفع له أجره
أخبار كثيرة .. وأسئلة مالها نهاية!



ولدى الصغير

ولدى الصغير يسألني :
هل على أن أتعلم الحساب ؟
وتحدثني نفسي أن أقول : وما
الداعي ؟
سوف تعرف بنفسك
أن قطعتين من الخبز ، أكثر من قطعة
واحدة

ولدى الصغير يسألني :
وهل على أن أتعلم الفرنسية ؟
وتحدثني نفسي أن أقول : وما
الداعي ؟
إن هذه الدولة موشكة على الانهيار
ما عليك إلا أن تضع يدك على بطنك
وتتاوه
وسيفهم الناس ما تريد !

ولدى الصغير يسألني :
وهل على أن أتعلم التاريخ ؟
وتحدثني نفسي أن أقول : وما
الداعي ؟
تعلم كيف تخفى رأسك في التراب
فريما بقيت حيا
غير أنى أعود فأقول له :
نعم يا ولدي
تعلم الحساب
تعلم الفرنسية
تعلم التاريخ !

امتداح العلم

تعلم أبسط الأشياء
فلم يفت الأوان بعد
لمن حانت ساعتهم !
تعلم الأبجدية
إنها لا تكفى ، لكن تعلمها

لا تضيق بها ذرعا
أبداً الآن

إن عليك أن تعرف كل شيء
عليك أن تتولى اليايدة
تعلم ، يا من تعيش في الملجأ
تعلم ، يا من تعيش في السجن
تعلم ، يا من تعملين في المطبخ
تعلم ، يا من بلغت الستين

إن عليك أن تتولى القيادة
فقتش عن المدرسة ، يا من تسكن في
العراء
ابحث عن المعرفة ، يا من ترتعش من
البرد
وأنت أيها الجائع
تشبه بالكتاب ، إنه سلاح !

إن عليك أن تتولى القيادة

لا تضل من السؤال ، أيها الصديق
لا تقنع بما يقوله غيرك
افحص الأمر بنفسك
فأنت تجهل

افحص قائمة السحاب
فعليك أن تدفع قيمتها
ضع إصبعك على كل نقطة
اسأل : من أين يأتي هذا ؟

إن من واجبك أن تتولى القيادة

امتداح الشاعر

حين يزداد الاضطهاد
تخون الكثيرين شجاعتهم
غير أن شجاعته هو في ازدياد

إنه ينظم كفاحه
من أجل القرش الذى يناله أجراً
من أجل الشاي
ومن أجل السلطة فى الدولة
إنه يسأل الملكية: من أين تأتين؟
ويسأل الآراء:
أى إنسان تفيدين؟

حيث يسود الصمت دائماً
نراه يتكلم
وحيث يعم الظلم
ويتحدث الناس عن القدر
تجده يسمى الأشياء بأسمائها

حيث يجلس إلى المائدة
يجلس المسخوط معه
يجد الطعام سيئاً
والحجرة ضيقة

إلى حيث يطردونه
تذهب الثورة
والبلد الذى يغادره
لا يتركه الاضطراب!

الشكوى المرة

أنا مقتنع تمام الاقتناع
بأن الطقس غداً
أصفى منه اليوم،
أن بعد المطر ستطلع الشمس
أن جارى يحب ابنته
وأن عدوى رجل شرير
كذلك لا أشك
فى أن أحوالى ستتحسن
عن أحوال الآخرين جميعاً
على وجه التقريب
كذلك لم يسمعن أحد أقول:
إن الدنيا أيام زمان

كانت أفضل منها اليوم
أو أن النوع يتدهور
أو أنه لا توجد نساء
يمكن أن يكفين رجل

أنا فى كل هذا
أوسع صدراً، وأكثر إيماناً من
الساخطين
لأنه يبدو لي
أن هذا كله لا يدل على شيء!

خطاب فلاح مصرى (عن شكوى الفلاح الفصيح)

أيها الثور العظيم،
أيها الإلهى الذى يجر المحراث
تعطف وأتقن حركتك!
لا تخلط الشقوق ببعضها
أنت تتقدم، أيها الرائد، هو!
أحنينا ظهورنا، لكى نحصد طعamak
تفضل الآن، وتناول على مهلك
أيها الغالى الذى يطعمنا!
لا تحمل، وأنت تلتهم، هموم الشيوخ،
التم!
لأجل حظيرتك يا حامى الأسرة،
تأوهنا ونحن نحمل مروق الخشب
على ظهورنا
مرقدنا مبتل، وأنت ترقد فى المائى
الجاف
يا لامس سمعناك تسعل
يا صاحب الخطوة المحبوب
فامتلك الفزع نفوسنا
أتريد أن تنفق
قبل أن نبدأ البذور
أيها الكلب؟

لم أحبك قط مثل هذا الحب

أبدا لم أحبك مثل هذا الحب، يا أختي
يوم فارقتك فى ذلك الشفق المحمر
الغابة ابتلعتني ، الغابة الزرقاء، يا
أختي

من فوقها النجوم الشاحبة فى
الغرب

لم أضحك ضحكة واحدة ، قط، يا
أختي
أنا الذى رحت ، لاعبا ، أواجه قدرى
المعتم
بينما ذوت الوجوه من خلفي
على مهل ، فى مساء الغابة الزرقاء

كل شيء كان جميلا فى ذلك المساء
الوحيد، يا أختي
لم أعرف له نظيرا بعدها ولا قبلها
حقا، لم يبق لى غير الطيور الكبيرة
تطوف فى السماء ، جائعة فى عتمة
المساء

أغنية المرأة

- ١ -

فى المساء على شاطئ النهر، فى
قلب الأغصان المعتم،
أرى فى بعض الأحيان وجهها من
جديد، وجه المرأة التى
أحببتها ، امرأتى، التى ماتت!!

- ٢ -

انقضت أعوام كثيرة، وفى بعض
الأحيان لا أعرف عنها

شيئا ، وهى التى كانت لى كل شيء،
ولكن كل شيء يزول

- ٣ -

كانت تسكن فى نفسي، مثل أشجار
العرعر فى مراعي
منغوليا ، حبلى بالمياه الزاوية
الصقراء، وبالحنن العظيم

- ٤ -

كنا نقيم فى كوخ أسود على ضفة
النهر، الذباب اللاسع
كان كثيرا ما يلسع جسدها الأبيض ،
وكنت أقرأ الجريدة
سبع مرات، أو أقول : شمرك ملطخ
بالوسخ،
أو أقول: لا قلب لك!

- ٥ -

ولكن ذات يوم ، وأنا أغسل قميصي
فى الكوخ، سارت إلى الباب، ورنّت
إلى بعينها، وأرادت أن تخرج.

- ٦ -

الذى ظل يضربها حتى تعبت، قال: يا
ملاكى!

- ٧ -

والذى قال: أحبك، سار معها إلى
الخارج، وتطلع مبتسما
فى الهواء، وامتدح الطقس، ومد
إليها يده

- ٨ -

لما خسرت فى الهواء ، وسادت
الوحشة فى الكوخ ، أو صد
الباب ، وجلس يطالع الجريدة.



- ٩ -

من ذلك اليوم لم ترها عيناى، ولم
يبق منها غير
صرخة خافتة، أطلقتها ، حين عادت
فى الصباح
ووقفت أمام الباب، وكان موصدا

- ١٠ -

الآن تهدم الكوخ ، وحشى الصدر
بأوراق الصحف، وأنا
أرقد فى المساء على ضفة النهر، فى
قلب الأقبان المعتم،
وأذكر

- ١١ -

الرياح تحمل رائحة العشب فى
شعرها، والماء يصرخ بلا
انقطاع ، يطلب الراحة من الله،
وعلى لساني طعم مرارة

أغنية عن حبيبة

- ١ -

أعرف يا أحبائى، الآن يسقط شعرى
من حياتى
البائسة ، ولا بد لى من الرقاد على
الحجر، تروننى أشرب
أرخض الخمر ، وأسير عاريا فى
الرياح.

- ٢ -

غير أنه مر على زمن ، يا أحبائى،
كنت فيه نقياً.

- ٣ -

كانت لى امرأة، وكانت أقوى منى،
مثلما العشب
أقوى من الثور: فهو يشب دائماً.

- ٤ -

رأت أننى شريـر، وأحببتنى.

- ٥ -

لم تسأل إلى أين يمضى الطريق، الذى
كان طريقها ، وربما
كان يمضى إلى أسفل. وعندما
أعطتني جسدها
، قالت: هذا كل شىء، وأصبح جسدي.

- ٦ -

الآن لا أعثر عليها فى أى مكان،
اختفت كما تختفى السحابة
عندما تملأ السماء، تركتها،
وانحدرت إلى الحضيض،
لأن هذا كان طريقها.

- ٧ -

ولكن بالليل، فى بعض الأحيان،
عندما تروننى أشرب،
أبصر وجهها ، شاحباً فى الرياح، قويا
ومائلاً نحوي، وأنحني
فى الرياح.

إلى الأجيال المقبلة

- ١ -

حقاً إننى أميش فى زمن أسود!
الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها
الجبهة الصافية تفضع الخيانة
والذى مازال يضحك
لم يسمع بعد بالنبأ الأرهيب
أى زمن هذا؟!

الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون
جريمة

لأنه يعنى الصبغت على جراثيم أشد
هولا
ذلك الذى يعبر الطريق مرتاح البال
ألا يستطيع أصحابه
الذين يعانون الضيق
أن يتحدثوا إليه؟!

صحيح أننى مازلت أكسب راتبي
ولكن صدقونى ، ليس هذا إلا محض
مصادفة
إذ لا شئ مما أعمله
يبرر أن أكل حتى أشبع
صدفة أننى مازلت حيا
(إن ساء حظى فسوف أضيع)!
يقولون لي: كل واشرب!
افرح بما لديك
ولكن كيف يمكننى أن أكل واشرب
على حين أنتزع لقمتنى من أفواه
الجانمين
والكاس التى أشربها
من يعانون الظما؟!

ومع ذلك فما زالت أكل واشرب!
نفسى تشناق إلى أن أكون حكيما
الكتب القديمة تصف لنا هو
الحكيم
هو الذى يعيش بعيدا
عن منازعات هذه الدنيا
تقضى عمره القصير بلا خوف أو
قلق
يتجنب العنف
ويقابل الشر بالخير

الحكمة فى أن ينسى المرء رغبته
بدل أن يعمل على تحقيقها
غير أننى لا أقدر على شئ من هذا
حقا إننى أعيش فى زمن أسود!

أتيت هذه المدن فى زمن الفوضى
وكان الجوع فى كل مكان
أتيت بين الناس فى زمن الثورة
فثرت معهم
وهكذا انقضى عمري الذى قدر لى
على هذه الأرض.

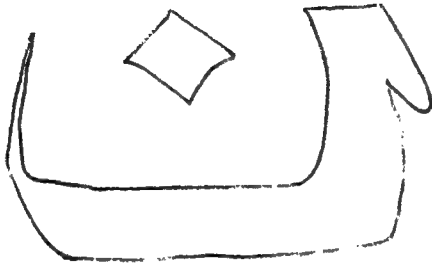
طعامى أكلته بين المعارك
نمت بين القنلة والسفاحين
أحببت فى غير اهتمام
تأملت الطبيعة ضيق الصدر
وهكذا انقضى عمري الذى قدر لى
على هذه الأرض.

الطرقات على أيامى كانت تؤدى إلى
المستنقعات
كلماتى كادت تسلمنى للمشنقة
كنت عاجز الحيلة
غير أنى كنت أقض مضاجع الحكام
(أو هذا على الأقل ما كنت أطمع فيه)
وهكذا انقضى عمري
الذى قدر لى على هذه الأرض.

القدرة كانت محدودة
الهدف يدا بعيدا
كان واضحا على كل حال
غير أنى ما استطعت أن أدركه
وهكذا انقضى عمري
الذى قدر لى على هذه الأرض.

أنتم يا من ستظهرون
بعد الطوفان الذى غرقنا فيه
فكروا
مندما يتحدثون عن ضعفنا
فى الزمن الأسود
الذى نجوت منه.

كنا نخوض حرب الطبقات



نحن الذين أردنا أن نمهد الأرض للمحبة لم نستطع أن يحب بعضنا بعضا أما أنتم فعندما يأتى اليوم الذى سيصبح فيه الإنسان صديقا للإنسان فانكرونا وسامحونا.	ونهم بين البلاد تغير بلدا ببلد أكثر مما تغير حذاء بحذاء يكاد اليأس يقتلنا حين نرى الظلم أمامنا ولا نرى أحدا يثور عليه. نحن نعلم أن كرهنا للانحطاط يشوه ملامح الوجه وأن سخطنا على الظلم يبيح الصوت
--	---

ليلة الزفاف

الكاتب الإيطالي: تومازو لاندولفى
ترجمة: طاهر غانم

أعلن عن وصول منتظف المداخل عند نهاية مأدبة العرس. أمر الأب بدخوله، بدافع الجذل، فقد تراءى له أن احتفالية مثل تنظيف المدخنة لابد أن تقام في مثل هذا اليوم. لم تقدم كل الأطعمة والمشروبات، وهذا ما جعل بعض الضيوف يتحكمون - فى مكنون سرائرهم - على المقاطعة التى حدثت؛ وفضلا من صخب الأطفال، نهض الجميع من أمام المائدة.

لم تر العروس منتظف المداخل من قبل. كانت طالبة فى مدرسة داخلية حينما اعتاد أن يجرى. وعندما دلفت إلى المطبخ، أبصرت رجلا طويلا يدينا ذا لحية رمادية وأكتاف محدبة؛ كان مرتديا بذلة سميكة لها لون زيت الكتان. كان انحناؤه متوازنا مع ثقل فردتى حذاءه (كجبلين هائلين) اللتين بدتا كما لو تحفظان انتصاب قامته. وبالرغم من أنه قد أغتسل لحوه بحرص شديد، إلا أن بشرته حملت مسحة من السواد الغميق، حيث أمسكت بوجهه بقع سوداء ذات أحجام مختلفة، تراكم أسود اجتمع بين تجاعيد جبهته وخديه، أعطاه سجية من الحكمة المتاملة على أسارير وجهه. لكن هذا الانطباع سرعان ما تبدد؛ تجلى جنب الرجل تماما حين انكسرت ملامحه فى شكل ابتسامة!

لقد أخاف العروس الشابة. وكما لو قبض عليه أثناء اقتراب ما يستحق عليه

التوبيخ، كان عليه تبرير تواجده في ذلك المكان. بدأ الرجل يعيد على مسمع العروس الشابة بلا مواربة بعض الجمل التي لم تسمعا أو تسوعياها.

راح يتلعثم ويتصترف كما لو حسب أن ما قاله يتعلق بها كثيراً. بعد برهة، رمقها بعيني كلب منهك ولكن باهتمام ملحوظ. من اللحظة الأولى، كانت العروس تتابع بوعي طبيعته المتقلبة.

خلع سترته ثم شرع يفك أزرار قميصه. انسلت خارجة من الباب الآخر، لكنها تابعت ما يجري في المطبخ؛ تملكها شعور بأن عملاً غير لائق على وشك الحدوث وأن وجودها ربما يجعل الرجل غير مرتاح في أداء طقوسه. خجلت منه إلى جد ما.

لكن ما من صوت حتى تشبع خيالها لذلك عادت إلى المطبخ ثانية. صار الرجل وحيداً الآن بعد أن أبعد الأطفال. في هذه اللحظة، كان يرتقي سلماً منصوباً على غطاء الموقد، مرتدياً قميصاً بنى اللون.. كانت رجلاه عاريتين.

وعلى صدره، الموثق بإربطة جلدية، تتعلق أداة شبيهة بفرشاة حوض الاستحمام. لكن فائدتها ظلت مجهولة أبداً بالنسبة للعروس الشابة. كان يحوزته أيضاً كمامة سوداء ربطت خلف أذنيه وأطبقت على فمه وأنفه. لكنها لم تره وهو يدخل أنبوب المدخنة، لأنها ولت هاربة مرة أخرى.

رجعت العروس الشابة للمرة الثانية، كان المطبخ خالياً بيد أن رائحة غريبة، رائحة فظيعة، انتشرت في أرجائه. عندما رمت العروس ما حولها، ظننت في البداية أن الرائحة تفوح من الحذاء الضخم القابع في إحدى الزوايا جنب صرة الملابس؛ لكنها كانت رائحة موت السناج الذي تكدس على غطاء الموقد متساقطاً بوابل منقطع مع إيقاع كشط بطيء، ذلك الكشط الذي نخر نخاع البيت والذي أحست بأصدائه في أحشائها. وفي الفترات الفاصلة، صوت الحك المكبوت أفشى صعود الرجل المضني.

سادت لحظة من الصمت التام، لحظة من الترقب المشوب بالقلق اعتصرت العروس الشابة. راحت تحمق في مدخل الأنبوب، هناك في آخر المدخنة السوداء؛ لم يكن هذا المدخل عريضاً بل ضيقاً، كرة معتمة.

ترددت صرخة مدوية، وحشية من مكان غامض، من غور البشر، من حجارة البيت من روح أواني المطبخ، من صدر العروس الشابة التي ارتعدت منها حقاً. ذلك العواء الوحشي سرعان ما تبين أنه نوع من النداء المرح. اندفع الرجل فوق السقف. صوت الحك المكبوت ارتفع أكثر الآن، وأخيراً انبثقت قدم قذرة من الكوة باحثة عن الدعامة؛ قدم رجلٍ متدلٍ عثرت القدم على أنه درجات السلم، أما العروس الشابة فولت هاربة.

في فناء البيت، جلست العروس في كرب شديد. لكن مدبرة المنزل العجوز - واحدة من هؤلاء النسوة اللاتي يعتبرون كل شيء دائماً جديداً - أخذت على

عانتها مهمة إخبارها. أخذت تقدو خلفاً وأماماً لتقص عليها الأخبار فى شىء من الغموض. «أنه ينظف ما أسفل غطاء الموقد»، رسمت العروس الشابة صورتها فى مخيلتها بعدما تلخص من السناج واقفاً على تراكماته كما حفار القبور منتصباً على كومة من التراب. «كيف يفر بحدائقه فى الحائط؟» ركضت حتى أدركته، «يا أيها الطيب، كيف تحفر بحدائقك فى الحائط؟» أجاب الرجل بمرح بيد أنها لم تسمعه بوضوح كافٍ. «أنه يتناول طعام الإقطار الآن». ظلت مدبرة المنزل بالداخل، ثم ظهرت من جديد ومعها باقة من أزهار «الأدلس» الصغيرة، قالت إن الرجل أخرجها من صندوق صغير نظيف جداً لأجل العروس الشابة.

بعد فترة وجيزة، خرج الرجل من البيت مرتدياً ملابس وحاملاً حقيبة على ظهره. مضى عبر القناء صوب الباب الخارجى، لكن الأب أوقفه وأخذ يسأله فى لطف عن حياته. اقتربت العروس كثيراً. وهنا فى شمس الشتاء الواهنة: السواد اكتنف وجه الرجل ولطخ لحيته، الضوء غمض عينيه. بدا مثل عثة كبيرة أو طائر ليلى باغته النهار، بدا مثل عنكبوت أو سرطان. فى الحقيقة إذا شاهدنا غطاء ليموقد من الأسفل فى ضوء خارجى ملائم نلفاه غير مظلم تماماً بل ثمة لمعان رمادى هزيل.

قال إنه مضى يجوب تلك المدن الخمسة وثلاثين عاماً لينظف المداخل، وأنه سيصبح ابنه الصغير العام القادم ليعلم المهنة. تلك الزهور المنتقاة كانت محفوظة فى ذلك الوقت وقد كان بمقدوره أن يجمع ذلك «الأدلس» خلسة مع تلك الأشياء الثقافية الأخرى. كان يتبدى جليلاً أنه يصبو لأن يخفى نفسه خلف كلماته عندما أسدل ستار الكلمات كما يحجب حيوان «الحبار» ماء البحر.

لقد عرف كل الموتى فى الأسرة، برغم أن أحداً منهم لم يره مطلقاً! شعرت العروس الشابة الآن أنها لم تعد تخجل من ذلك الرجل، لكنها كانت خجلة من نفسها حقاً.

بعد رحيل منظف المداخل، وضعت العروس أزهار «الأدلس» أسفل محور الموتى.

إلمامه

تومازو لاندولفى (١٩٠٨ - ١٩٧٩) قصاص وشاعر إيطالى بارز. ارتبطت أعماله بالسورىالية والفاكتازيا، وهى بشكل عام تقدم مزيجاً من الحس الفكاهى والمفارقة الساخرة المحككة فى قالب غرائبى مدهش. كتأيت تتأرجح بين كافكا وبورخيس. ومن ثم فهو يمثل مرحلة فريدة فى تطور القصة الإيطالية بتجديداته الأسلوبية والشكلية المؤثرة.

* حصل لاندولفى على إجازة الأدب الروسى من جامعة فلورنسه، قام بترجمات مهمة عن الروسية والألمانية والفرنسية، نال جائزة على مجمل

ترجماته الممتازة للأدب الروسى.

* قصة ملكة السرطان تلخص رؤية لاندولفى للوجود والكاتب (ربان سفينة فاء ضلت طريقها يستمر فى كتابة مذكراته بالرغم من يقينه باستحالة رؤية أى شخص لها).

* قصص لاندولفى فى جلها تنطوى على تيمة مهيمنة.. أقصد (تيمة الإحباط)، يفشل البطل دوماً فى إيجاد الكلمات التى تعبّر عما يمور بداخله فيحدث سوء التفاهم، لذا يصاب بالخوف والانكسار والإحباط. فى قصة «الخرساء»، مثلاً، رجل يقتل فتاة خرساء كى ينقذها من تلوث الكلام بعد افتقار الأمل فى علاجها.

* له ثلاث مجموعات قصصية: «ملكة السرطان» ١٩٥٠ - «زوجة جوجول» ١٩٦٠ - «قصص» ١٩٦١ وكذلك مجموعة شعرية وحيدة «بنفسج الموت» ١٩٧٢.
< القصة مترجمة عن الانجليزية من مجموعة «زوجة جوجول وقصص أخرى» - الصادرة عن دار نيودايركشنز - ١٩٦٢.

زوزن



طائر

عبد الحميد البرنس

تحت سماء زرقاء خالية من السحب والأعاصير ، وقف أبى وكانت تمتد ،
أسفل قدميه الحافيتين ، أرض خضراء ، تحفها ورود بنفسجية لها رائحة المسك
فيها تهادي، عن يمينه ، حيث نمت ثمار المانجو وأشجار النيم الظليلة ، طائر
فضى ، أخذ يشق طريقه ، على علو منخفض صوب الضفة الأخرى لنهر صالحين.
فجأة وعند قبة السماء تماماً، انفتح باب، وهبط منه نصل بأجنحة نورانية
شفيفة "لا إله إلا الله". قال أبى . وأدخل حافة جليابة القصير بين أسنانه . وأطلق
عنان ساقيه النحيلتين "يا عبد الله .. قف .. هذا النصل لك.. لا ترامي.. عد
أدراكك وخذه".

وفيما بعد .. والرياح تعمى فوق عمدة الشارع المترب، قال أبى: "لم يطرُق
أذننى مثل هذا الصوت فى حياتى المديدة قط.. كان يأتينى من جهات الدنيا
الست .. من أعلى جبل أولياء .. من مسام الطين .. من أوراق الشجر .. من هدير
نهر صالحين". وتلاحق لهائمه . وبدأ يترنح . وما إن عاد ، وأمسك مقبض النصل،
حتى أضيئت أسقف المنازل الطينية، وصحا من نومه : وقال:
- "اللهم اجعله خيراً".

كان الظلام داخل الغرفة دامساً. فتحسس بيده ، الراعشة بطن أمى المنتفخ .
وحاول تفسير الحلم "سبحان الله" قال وشيئاً فشيئاً انتعلت أنفاسه . وتكررت

ذات الرؤيا . لكن الطائر سقط فى هذه المرة وسط دوامات النهر المواره التى أخذت تلف عنقه وتدفع بريشه الملتصع الجميل صوب أغوار النهر السحيقة "اللهم اجعله خيرا" . قال للمرة الثانية.

وضغط على مفتاح النور . سقط ظله على بطنها . وبان سرير الخشب المعريض، وشماعة الملابس خلف الباب الموحد ، ودولاب الحديد بلونه البنى الباهت ، ولامع الألم على جبينها المعروق ..
- "مايك؟"

سألها وكان قد استيقظ دفعة واحدة ، على صوت الأذان ، وعلى تأوهات الواهنة "ركلات الجنين" . أجابت بتوجع . وأقبلت جدتى . إثر صراخ حاد ، من الغرفة المجاورة . وبدا ، وكأن الأمر على وشك الحدوث ..
- "نسوان آخر زمن" .

قالت جدتى ، وهى تختتم تساؤلاتها فى غضب زائف "يا للمصراة؟" . علق على ضحكة أمى المباغطة . ثم غادر الغرفة . وفى وطريقنا إلى صلاة الفجر الجماعية

، سرود على بكلمات واجفة ، تفاصيل حلمه الغريب.....
- "السلام عليكم"

أعلن الإمام، وملء نبراتة خشوع عن نهاية الصلاة وسادت أرجاء المسجد ، تسابيح المصلين الخافتة ، ورائحة أعواد البخور المشتعلة ، وخيل إلى اللحظة بدت فيها أعمدة المسجد ملائكة تصفى ، أسفل النور الراق ، لفحوى رسالة ما ، أن الله قريب جداً من هذا المكان "هيا" . تنأى صوت أبى .
وما أن نهضت وراءه وهممنا بالمفادرة ، حتى اعترض طريقنا المؤذن ، الذى أمسك ، بوجهه الضاحك ، معصم أبى ، وانتحى به بعيد ركن معتم ، وقال بصوته المبحوح.

"بالأمس .. جاءنى رجل .. فى المنام... لا يشبه أهل هذه القرية .. يرتدى ملابس شديدة البياض .. لاتبدو عليه آثار السفر...
كان يضع على صدره وشاحاً أخضر .. فى هيئة الهلال .. كتبت عليه .. بأحرف كوفية بارزة .. عبارة لا إلا إلا الله...
- "أكمل أيها الصالح"

قال أبى الذى لم يستطع الوقوف أكثر من ذلك . وتبعه المؤذن فى الجلوس . ومعيدا الحلم من بدايته:
"كنت أقف فوق حقل أخضر ممتد... وسماء زرقاء تظللنى .. وثمة طائر فضى كان يعبر إلى ضفة نهر صالحين البعيدة .. وبغثة إنفلقت السماء .. وهبط منها ذلك الرجل .. الذى أخبرتنى .. قبل أن يختفى .. بأن الله سيهب مدينتنا غلاما ذكيا... وما عليك سوى تبليغ صاحبك.. وكان يردد اسمك" .
وفى هذه اللحظة دون غيرها ، شرعت عيننا أبى تدمعان من فرط التأثر ، فحمل نعليه تحت إبطه ، وخرج ، من بوابة المسجد الشرقية ، لا يولى على شيء وحين التفت قبيل عتبة الباب المرتفعة ، رأيت المؤذن يحصى ما أعطاه أبى من دراهم ، ويرفع يديه للدعاء..

- اللهم اجعله خيراً -

تناهى ، خارج المسجد ، صوت أبى ، وكانت التيارات الهوائية الباردة تتدافع ، وتثير ذرات الغبار الدقيقة . وكنت اللاحق . وأتمثر بين الحين والآخر ، فوق أكوام البروث الجاف . وأخيراً توقف . ودفع الباب وأرعى أذنيه .. كان البيت هادئاً .. تماماً .

- "السلام عليكم"

ألقي التحية وتجمعنا ، كالعادة ، حول نار الكانون . كانت جدتي تعد الشاي ، وأمس مستقلة ، على مرفقها ، فوق سرير المعيشة الصغير ، ونظرات أبى متنقلة ما بين النار وبطنها المنتفخ فجأة دوى على باب الحوش ، طرق عنيف ومتلاحق

"ترى .. من يكون ؟"

تساءلت أُمى .

"هذه .. ليست ساعة للزيارة"

قررت جدتي .

"اللهم اجعله خيراً"

قال أبى

وفتحت الباب ، ورفعت وجهى إلى أعلى . كانت جارتنا ، حاجة الفائقة ، ذات الأعوام المائة ، ماثلة ، بظهرها المستقيم "أين أهلك ؟" . سألتنى ...

- "فى المطبخ ؟"

أجبتها ، وصوبت نحوى من عينيها القويتين اللتى تشبهان فرج السميلة ، نظرة جعلتنى أتراجع القهقرى ، وأفسح لها الطريق . وقبل أن تلقى عليهم السلام ، قالت :

- "جئتك بالبشرى"

وساد الصمت كانوا ينظرون إليها برهبة . وكانت تمنع النظر فى بطن أُمى . وكنت أرتجف وقال أبى . وقد سقطت مسبحته الحجازية ، قرب حافة الكانون :
"إن شاء الله خير ؟"

ضحكت العجوز فى خبث . وابتسمت وهى تتناول كوب الشاي المعد لى . ونظرت ، للمرة الثالثة ، إلى بطن أُمى المنتفخ . ثم حومت بيدها اليابسة فوق نار الكانون التى علاها رماد خفيف . فيما نفذ صبر جدتي على وجه الخصوص .
"تقول أُمى أن الإنسان إذا أصبح عمره بحجم أوراق الشجرة التى كان يجلس تحتها المفتش الإنجليزي سيتحول إلى أرنب صغير لا يعنيه من الأمر أن يتبول جالساً أو واقفاً لكن الفائقة لم تتحول بعد . ربما تحولت فى المساء ."

- "إن شاء الله خير"

تناهى صوت أبى . وأدخل يده فى جيبه . كان يقول إن الماطلة فى مثل هذه الحال لا يقطع توترها سوى "البشارة" . ومد نحوها سبعة دراهم نحاسية . أمسكتها بعناية . وصرتها . بإحكام ، فى طرف ثوبها الرخيص . وأفرغت داخل

جوفها قطرات الشئ الخيرة.. ثم خرج صوتها التحيل:
 "حلمت بحلم .. رأيت نفسي أقف فوق أرض خضراء.. تحيطها زهور جميلة..
 ومن نهر صالحين جاء طائر .. يشبه طبق الفضة المختوم... لكنه غرق .. ومن ..
 حيث لا أحتسب هبط رجل من السماء السابعة... أجل السابعة .. قد تقولون ..
 أيتها العجوز ... لما لم تكن الثالثة أو الخامسة.. حسنا .. أقول لكم .. عرفت ذلك ..
 من سمك الغبار الذى كان على جناحيه .. واقترب منى .. وكان يحمل سيفاً
 ومصحفاً أبيض .. وقال لى .. أيتها الفاتكة المسكينة .. ستعيشين مائة عام أخرى
 .. لكن زوجة جارك سيهب الله لها غلاماً ذكياً.. وسيكون إماماً صالحاً .. شريطة
 أن يسمى محمد .. وطار بعد أن نفخ فى صدرى سر الحياة.
 انتهت رواية العجوز ، وداهمنى شعورى بتحولها الوشيك إلى أرتب بلا
 ذيل". "اللهم اجعله خيراً" قال أبى . وعلا وجهه اضطراب خفيف وساد الصمت ،
 وتوقف شعر رأسى . كانت أمى تفرس أسنانها فى ذراعه. وتفرس بأقدام
 واهنة، الهواء. بينما حملها فوق ساعديه. وهول ، بخطوات محسوبة ، إلى
 الغرفة ، وكانت جدتى ، رغم سنواتها الستينية قد سبقتهما ، إلى الداخل ،
 بصورة ما وهيات الفراش. فيما وضعت الجارة فى خفة ونشاط غريبيين ، فحما
 جديداً ، وقدراً مليئاً بالماء على نار الكانون "يارب" تنهأى صوت أبى الذى أخذ
 يزرع أرض الحوش بخطوات قلقة ويرفع يديه بين لحظة وأخرى، صوب السماء
 وأخيراً ، ومثل صوت المياه ، فى صحراء قاحلة ، تعالى بكاء الوليد، وأقبلت
 جدتى ، من داخل الحجرة ، قائلة بصوت مجهذ حزين:
 - "مبروك .. بنت".



فى الدورة العاشرة للمهرجان التجريبى: المسرح هو سرعى الأغنام

جرجس شكرى

المسرح (يفتح الميم) سرعى المسرح، وجمعه المسارح، ومنها قوله إذا عاهد المسارح كالسباح، وفى حديث «أم زرع» له إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح، وهو الموضع الذى تسرح إليه الماشية بالفدأة للرعى، وأيضاً قال الأزهري: المسرح (يفتح الميم) الذى تسرح فيه الدواب للرعى. ورغم قناعتي بأنه لا علاقة بين هذه التدايعات اللغوية لكلمة مسرح (يفتح الميم) وبين المسرح بفتح الستار الذى نشاهده الآن كى يطرح علينا سؤال اللحظة.. إلا أنه فى أيام الدورة العاشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى - ومن قبل أيضاً - صار يسقط من ذاكرتى كل شىء عن المسرح الذى أعرفه، ولا أجد سوى ما أورده ابن منظور فى «لسان العرب» حول كلمة مسرح وخلصتها أن الكلمة تعنى فى اللغة العربية سرعى الأغنام، وهذه هى الحقيقة التى حفظتها اللغة وهى القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة والتى اكتسبتها فى سياقها الثقافى آنذاك.

وأيضاً على الرغم من خروج الكلمة (مسرح) من شرعيتها اللغوية واكتساب اللفظ دلالة مختلفة عبر اختلاطه بثقافات أخرى ليعنى المسرح سرعى الأغنام (Theatre)، إلا أننى وجدتنى أصدق اللغة وأنسى ما حدث من مقارنة بين كلمة مسرح وتياترو عبر إنجازات كبرى حققها الرواد من يعقوب صنوع ومارون نقاش، مروراً بعزيز عبيد وبيع خيرى ونجيب الريحانى ثم توفيق الحكيم ويوسف إدريس، وصولاً إلى محمود دياب وسعد الله ونوس فى أكثر من قرن ونصف القرن. فماذا حدث ولماذا

وجدتني أنعاز إلى مرعى الأغنام بدلا من التياترو؟

فأى تجريبى هذا ولن؟ تيابيت وجلايب ولهجة صعيدية، اكسسوارات تاريخية وطرانز إسلامى وقبطى وحكايات شعبية ومراويل ومريعات، وبيوت فلاحين ونساء مقهورات، وكحل وأسرة ذات أعمدة حديدية سوداء ونساء ينتفن الحواجب ويمارسن عادة إزالة الشعر بالسكر والليسون ويتحول الأمر كله إلى بضاعة غرائبية لإرضاء أهواء الأجانب، وهذا مع بعض التقنيات الحديثة التى تستفيد من الإنجاز التكنولوجى ولا مانع من التعبير الجسدى والموسيقى. هناك نية للتجريب، ربما تكون وقد لا تكون، لكن المؤكد أنه تجريبى بلا تجرية تعى اللحظة الراهنة. أو كما قال سعد الله ونوس: تجريب على سنة الله ورسولة.

وهل تتطابق الصورة السابقة للفن على اعتباره أنشكة فولكلورية تنتمى إلى تراثنا وتحقق لنا التمايز؟ هل تتطابق هذه الصورة والنسيج المركب لهذا الواقع؟ إنها تتطابق ولا تتطابق فى آن.. تتطابق إذا قورنت بأسماء المسرحيات التجارية السائدة والمسيطر من همكية وخريشة وألبندا وباللوع وبعض مخرجيها من الأسماء المسرحية الكبيرة، مع الفارق أن هؤلاء لا يدعون التجريب أو التجريد ويعلمون خيانتهم على الملأ ويدافعون عنها، وتحمل راقصة عبء العرض المسرحى من إنتاج ورقص وتجميل وإخراج.. وقد شاهدت ذلك بنفسى. ولا تتطابق فى مجتمع شهد أكبر هزة سيولوجية فى تاريخه الحديث فيما عرف بالحراك أو التغيير النسبى فى طبقات المجتمع فصعد من كان أسفل وهبط الذين فوق وتلاشى الوسط فى افتتاح السداح مداح.

ولنتأمل بعض العروض التى تدعى التجريب مصرية وعربية، فى هذه الدورة والدورات السابقة لنصدق اللغة العربية فى توصيفها لمرعى الأغنام من فعل سرح واللغة اللاتينية فى إنتاجها لكلمة (Theatron) التى تعنى حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، ثم صارت فيما بعد تدل على شكل عمارة المسرح (Theatre)، لتؤكد القناعة بأن ما يحدث هذيان وجل ما أخشاه أن يتحول هذا الهذيان إلى قانون مسرحى أو مذهب يسود وبالفعل قد بدأ.

ولا مجال الآن للحديث عن المسرح والتراث، وأيضا لن أبداً من تفشى الظاهرة كسلعة رابحة ومضمونة، ولكن البداية من حصول الظاهرة على جائزة فى الدورة الشامنة، حين حصل ناصر عبدالنعم على جائزة أحسن مخرج عن عرض «الطوق والأسورة» إعداد د. سامح مهران عن رواية يحيى الطاهر عبدالله حيث عمل ناصر على السياق الزمانى والمكانى للرواية فى صعيد مصر وعاد بحكايات يحيى الطاهر عبدالله إلى أصولها وقدم مجموعة من طقوس العديد والمخزن المصرى على أربع منصات، ورغم الاختناق مع العرض خاصة حول إعداد الرواية، إلا أنه استحق الجائزة وكانت أول فرحتنا بعد ثمانى دورات. لكن ماذا حدث بعد ذلك، ناصر نفسه لم يجتهد فى تطوير وتعسيق التجربة وانحاز أيضا إلى التراث وفنون الفرجة دون وعى بالواقع والسياق التاريخى، فجاء عرض أيام الإنسان السبعة «رواية عبدالحكيم قاسم» التى أعدها أيضا سامح مهران ومثلت مصر فى الدورة التاسعة صورة باهتة قدمت بعض فنون الفرجة لا أكثر واهتمت العرض عن الرواية والواقع ونظر إلى

الجائزة ولم يحصل عليها، ثم قدم «خالتى صفية والدير» لبهاء طاهر هذا العام على الهامش وتأملوا النتائج الثلاث من مشاركة فى المسابقة الرسمية والحصول على جائزة إلى مشاركة فقط ثم عرض على الهامش.. ولا تعليق.

أما انتصار عبدالفتاح الذى منحته لجنة التحكيم هذا العام جائزة أحسن عرض عن «مخنة الكحل» بعد أن مثل مصر فى المسابقة الرسمية مع حسن الجريتلى بعرض «غزل الأعمار» وكان انتصار قد شارك مرات عديدة فى المهرجان بعروض مثل «كونشرتو وسوناتا»، واختلف الأمر هذا العام، حيث لم يتخذ من الموسيقى نقطة انطلاق كما فعل من قبل، وإنما جاءت لتحمل معنا دراميا موازيا لنص الحوار الذى كتبه كوثر مصطفى.

وعلى مستوى الشكل حقق انتصار التداخل بين نص الحوار والموسيقى والصورة أيضا التى شكلها فى قاعة صلاح عبدالصبور من خلال لغة بصرية تمحيل إلى عصر الحريم، حيث يواجه المتفرج مجموعة من الأسرة بأعمدة حديدية سوداء متشابكة تغطي الحائط الأمامى للقاعة وفى كل سرير امرأة وأمامهن سميرة عبدالعزيز بماكينته خياطة وثلاث فتيات يؤدين رقصات إيقاعية حول فتاة أخرى وفى المقدمة شاب يرمز للمجتمع الذكورى يأخذ أرضا فرعونية طوال العرض ومطربين وآلات موسيقية على الجانبين من رق وعود وطيلة والفتيات نوبيات ومصريات والموسيقين أيضا.

فقبل أن يتورط المتفرج ضمن حالة الموسيقى يتورط فى المشهد البصرى الذى يحيط به من خلال مفردات المشهد من ديكور مرئى «أكسسوارات وعمثلون» ويكون مهيبا للتورط فى الديكور السمعى الذى سوف يمنعه إيقاع الحدث ويؤكد درامية الرؤية من المرأة المقهورة فى الشرق من خلال تحقيق التداخل بين نص الحوار والصورة والموسيقى. وقد نجح فى هذا، فبالنظر إلى العرض من حيث المنهج كمنهج موسيقى فهو رائع، لكن بعد العرض كنت أسأل نفسى عن حيادية كل هذه المفردات وقضية المرأة الشرقية التى شعرت من خلالها بتقليص مفهوم المسرح كحدث اجتماعى وظاهرة اجتماعية إلى حالة فردية خاصة بين المخرج والخشبة، حين لا يعرف المخرج جمهوره وتركيبه الاجتماعى والثقافى.

فكيف يمكن النظر إلى المسرح بتقديمه لثلاثين أو أربعين شخصا فى قاعة صغيرة داخل وطن يضم أكثر من ستين مليوناً تحت شعار «النخبة والتجريب» الذى يتحول مفهومه إلى استيراد أغلبية محفوظة أو توريد سلعة تمت صناعتها خصيصا كأنتيكة لا أكثر.. فكيف يمكن تطوير وتمييز وهى التفرج بمصيره كتجربة فردية للتحرر الذاتى من منظور المبدع، وهى بهذا المعنى ربيبة البرجوازية وامتدادها الطفيلى، وبين التجربة الإبداعية الجماعية التى تهاجم البيئة الحقيقية أى السياسية للمجتمع. وجاءت «مخنة كحل» انتصار جماليات فارغة من المعنى لا تحمل تجربة حقيقية تفسر البيئة الحقيقية للمجتمع فقط، هى مخنة فى الهواء بلا سرير أو سياق.

وإذا انتقلنا عن قصد من العرض المصرى الفائز بالجائزة الأولى إلى عرض «مذكر مؤنث» من هولندا والذى حصلت فيه مثلثة كريس نيكلسون على جائزة أحسن ممثلة عن أدائها الفذ فى هذه المونودراما.. التى تطرح ليس قضية المرأة فقط بل قضية الإنسان المعاصر سيختلف الأمر تماما. ففى

قاعة عارية إلا من كومة ملابس هائلة ومرجحة تجسد نيكلسون مأساة الإنسان المعاصر فى سؤال ميتافيزيقى من خلال عدة مشاهد حياتية بسيطة ومتداولة حول الهوية الذكورية والأنثوية.. فلماذا أنا ذكر... لماذا أنا أنثى؟ هذا هو سؤالها.

أزالت نيكلسون شعر رأسها تماما وضغطت ثدييها واختلط الأمر وجاء تجسيدها لهذا السؤال من خلال الأداء القوى الفاعلة والبناء العميق للعرض، فبين المشاهد الأنثوية أو الذكورية يتم طرح السؤال من خلال ثقافتين متباينتين للرجل والمرأة من خلال جسد تشير تعبيراته إلى نتاج حضارته.. ليسخر هذا الكائن الخنثوى من وضعه كامرأة فى مشهد، ثم يسخر فى الآخر من وضعه كرجل، وملامح التجريب فى العرض هى الوعى باللحظة الراهنة وتقديم تجربة صادقة غير معتمدة على التقنيات المجردة والمفاهيم الجاهزة.

وبالرغم من اكتفاء لجنة التحكيم بالإشادة بعرض «غزل الأعمار» لحسن الجري على لما أحدثه من تطوير لصيغة مسرحية مجددة للسيرة الهلالية، إلا أننى شعرت حين شاهدت العرض بتجربة حقيقية تحمل وعيا يجسد فى إبداعها المشاعر والعواطف التى يعيشها الواقع حين التقط الجري على الناس بالسيرة وانحيازهم لها الذى لا علاقة له بالأيدولوجيا والثقافات المتباينة، لكن بوجودهم وبمخاضهم بالحياة، متشكلا فى صراع الرغبة الإنسانية ضد الطبيعة الإلهية الذى يتجلى فى هذا الحكى المأساوى بقوة من خلال الأقدار التى تسيطر على حياة البشر وتتحكم فى مصائرهم، وهذا البناء العميق فى السيرة سواء ما حدث بالفعل أو ما تطور فى عقل الجماعة التى شكلت السيرة عبر العصور المختلفة وانحيازهم إلى الحس المأساوى الذى هو ضالتهم المنشودة فى مجتمعاتهم الحالية أو بأشكالها السابقة حيث يعتبر شونهاور أن المأساوية جزء من الطبيعة الإنسانية وهى تعطى للإنسان قميظه الفردى، وذلك من خلال ربطه بين حتمية العذاب فى الوجود الإنسانى الذى يحمل قدرا من المأساوية وبين صراع الإنسان فى العالم.

وكان حسن الجري على من الذكاء بحيث إنه لم يورط نفسه فى هذه الحكايات كقصة أو إسقاطها على الواقع، فإنه لا فائدة من التعامل مع السيرة كمقدس، وأن ما أنتجتة الذاكرة الجماعية فى وقت مضى لا يصلح للحياة إلا بشروط الجماعة الحالية الآن حيث لا تعنيها السيرة كحكاية ومواقف وأحداث فقط، يعنيها هذا المأساوى الذى تطرحه السيرة كمفهوم فلسفى لا كنوع مسرحى يقرأ الحكاية فى إطار اللحظة الراهنة، لتعمل فرقة الورشة على السيرة الهلالية أربع سنوات على جماليات السرد المأساوى بين الحكمة والفناء على مقام الصبا الحزين بأنواعه الثلاثة: «المقسوم والعريض والسريع»، واستطاع توظيف هذه الجماليات مسرحيا بشكل جيد حيث عمل على الجانب الذى هو جزء من الطبيعة الإنسانية على مر العصور، وهو الذى يشعره بتميزه الفردى وينطلق من السرد باعتباره يشكل الأساس الذى انبثقت منه هذه الحكاية الشفوية ويعود بها إلى أصولها ليستفيد من أشكال الفرقة التى تقوم عليها السيرة فى عرض قابل للمسرح فى كل ليلة عرض.. وفرقة الورشة هى أول فرقة حرة تمثل مصر رسميا فى المهرجان التجريبي ولم تجد صيغة للمشاركة إلا باسم مؤسسة حكومية



هى صندوق التنمية.

وإذا تأملنا ما سبق سنجد ملمحا مهما وهو محاولة التقليد باسم التجريب، تقليد الشكل الخارجى وتفصيل عروض خاصة للمهرجان تكون بطاقة مرور إلى المسابقة الرسمية، وإذا كان الجريلى استثناء كفرقة حرة خارج المؤسسة - والإهمال التام لربط الفن بالحياة، وإذا كان المهرجان للنخبة كحالة ثقافية تؤسس لخطاب مسرحى نلمس نتائجه فى الواقع المسرحى فقط تحول المهرجان إلى حالة كرنفالية وفضاء قلاء الكلمات والأضواء... والنتيجة هى سيطرة عروض المسرح التجارى والكارتنة العظمى هى محاكاة مسرح الدولة له لتحقيق الربح.. وما يسمى بالتجريب ما هو إلا مناسبة يتم تفصيل بعض العروض لها بشكل خاص.. تنتهى بانتهاء أيام المناسبة.

الإحصائيات والأرقام تقول إن المهرجان صار عملاقا.. كرم ٩٦ شخصية مسرحية أجنبية وعربية، وأصدر ١٠٤ كتب فى شتى فروع المسرح واتجاهاته، وإجمالى العروض ١٣٣٤ ليلة عرض فى عشر دورات، بالإضافة إلى الندوة الرئيسية التى تناقش محورا مهما كل عام، فهذه هى الأرقام. أما الأفعال فى صورة نتائج مجموعة من المسرحيين لا ينظرون أبعد من أقدامهم على الخشبة لينفصل المسرح عن جمهوره.. عن واقع فى حالة اعتباطية تدعى التجريب وتصدق اللغة فى تعريفها للمسرح يمرعى الأغنام من فعل مسرح حيث يسرح كل فى طريقه باحشا عن العشب والماء ويتجول فى أوروبا وأمريكا.. فى مرعى أوسع وأكثر ثراء.

وإذا كان الأمر هكذا أقترح أن تشارك وزارة السياحة فى المهرجان ويكون مهرجانا سياحيا خاصة بعد المشاركات المسرحية هذا العام بعروض فقط لتمثيل الدول لا تنتمى للمسرح أو التجريب!

سينما محسن ماحمالباف: بين الأصولية والعلمانية

جود فرى شيشاير
ترجمة: ممدوح شلبي

لا يعتبر الظهور العرسي لمحسن ماحمالباف في أفلامه ، شبيهاً بظهور هيتشكوك الدماغي في أفلامه . ففي فيلم "عينان لا تبصران" ٨٣ - وهو ثاني فيلم يخرج ماحمالباف ضمن أربعة أفلام ابتدأ بهم عمله السينمائي بصفته أحد دعاة الأصولية الإسلامية - في هذا الفيلم لعب ماحمالباف دور شيخ نحيل معمم متشدد في أزواه ينتمى إلى الثورة.

وبعد مرور اثني عشر عاماً - تحول فيها ماحمالباف كثيراً عن قناعاته الدينية - أخرج فيلم "جابه" ٩٦ هذا الأحاسيس المتدفقة ، وكان يحكى عن مجموعة من الرعاة الذين يعيشون في وسط إيران ، في هذا الفيلم لم يستطع ماحمالباف الاستعانة بامرأة إيرانية لكي تقوم بتمثيل دور امرأة تلد في الخلاء، ومن ثم فقد ارتدى النقاب وقام بتمثيل هذا الدور بنفسه مختفياً في اللقطة البعيدة التي لا تكشف عن التفاصيل.

إن الدورين معاً يلخصان رحلة إبداعية تتوازى مع الظرف الثقافي الذي مرت به إيران. ذلك أن انتقاله من دور الشيخ إلى دور امرأة تلد، هو انتقال من دور المدافع عن الأصولية الدينية إلى دور الفنان الملهم.

إن الصورتين معاً تصفان البداية الأولى لرحلته والنهاية التي وصل إليها

ماخمالباف، وبين الصورتين ثمة صور أخرى تصف منتصف مشواره .. فهو المخرج السينمائي الذي يعتبر نموذجاً فريداً لما حدث من تغيير اجتماعي، كذلك الحال مع أفلامه التي تبرز هذا التغيير.

وعلى الرغم من أن ماخمالباف يظهر فقط في الدقائق الأخيرة من الفيلم التسجيلي "كلوز أب" للمخرج الإيراني الأشهر عباس كياروستامي - وهذا الفيلم يسجل محاكمة شاب فقير اسمه حسين سايبسيان كان متهماً بأنه احتال على أسرة إيرانية واقترض منهم أموالاً بحجة أنه هو المخرج محسن ماخمالباف - فإننا نرى أن شهادة سايبسيان ترسم صورة رائعة وعظيمة عن ماخمالباف بصفته شخصية عامة موقرة وبصفته مدافعاً عن الفقراء، وإنساناً لديه مسئولية اجتماعية بصفته مخرجاً سينمائياً.

وكذلك في فيلم "سلام يا سينما" ٩٥، وهو فيلم تسجيلي عن ماخمالباف ومن إخراجة .. نجد هذه الصورة البطولية عن ماخمالباف، حيث إن الفيلم يعرض آلاف الإيرانيين البسطاء الشغوفين بأفلام ماخمالباف ثم نرى ماخمالباف يقلل من قيمة هذه الصورة، حيث يقدم نفسه - في صورة خيالية - باعتباره كان أحق لأنه أساء باستمرار استخدام موهبته عندما اشتغل بالإخراج السينمائي.

وفيلم "سلام يا سينما" يحتوى على ثلاث فقرات كل منها يتخذ صورة رمزية، ويقدم فيه ماخمالباف السينما في صورة مرآة واسعة، مثل تلك المرايا التي يتكرر ظهورها عنده، والفيلم يقدم السؤال عما هو الهدف الأساسي من السينما، أهو أن نكون صورة عن عالم يبحث عن العدالة، أم أن يكون صورة عن مخرج سينمائي يبحث عن ذاته؟

إن الاختلاف بين السؤالين، يعطى لفيلم ماخمالباف صراعاً داخلياً عنيفاً، ونوحى بنوع من التوفيقية الغريبة.

وفي فيلم " لحظة براءة " ٩٦ - يعود ماخمالباف إلى حادثة حقيقية، وقعت له أثناء مرحلة مراهقته، فلقد تهجم على رجل بوليس شاب وجرحه، وفي أثناء عملية إعادة تجسيد هذه الحادثة سينمائياً، قام ماخمالباف بتحويل اثنين من الشبان الأشرار، وجعلهما ينبذان العنف - وهذا يعتبر تحولاً مذهلاً في اتجاه السلام على صعيد الفرد والمجتمع الإيراني، كما أن هذه المعالجة، تعكس موقفه من السينما، فهي ليست مجرد انعكاساً لما يحدث، ولكن في قدرتها على إحداث تغيير.

هذا الاهتمام العميق من جانب ماخمالباف لمناقشة السينما ودورها - ربما كان عادياً - ولكن ماخمالباف وسواء كان هذا مصادفة أو مرتباً، فإن موقفه كان شيئاً فريداً.

فهو يختلف عن المخرجين الإيرانيين الآخرين الذين ظهروا في الثمانينيات وحققوا نجاحاً على المستوى العالمي مثل كياروستامي ومهرامى وبيريه ونادري.. فمحسن ماخمالباف لم تكن له جذور في السينما الإيرانية قبل الثورة - لكنه في الحقيقة - كان إفراناً للثورة نفسها.

ولد فى عام ١٩٥٧، وتربى فى كنف أسرة متدينة تنتمى إلى الطبقة المتوسطة الفقيرة فى طهران ، وكان فى شبابه معادياً للسينما بواعز دينى - بل إنه لم يشاهد فيلماً سينمائياً واحداً إلا عندما ناهز العشرين من عمره - وفى سنة ١٩٧٤، انخرط فى نشاط معاد للشاه، وكان مشروع إرهابى واعد ولم يكن عمره يتجاوز السابعة عشر ، ذلك أنه قد تهجم على ذلك الشرطى الشاب، ولقد تم القبض عليه فى الحال، وأرسل إلى السجن ، وتم تعذيبه لمدة أربعة أعوام، قبل أن يتم الإفراج عنه مع اندلاع الثورة. بعد ذلك نقل ماخمالباف نشاطه من المجال السياسى إلى المجال الثقافى. ولقد انضم إلى مجموعة من الفنانين المرتبطين بالاصولية الإسلامية بهدف تكوين مؤسسة دعائية إسلامية تكون مهمتها التحضير لصراع مسلح مرتقب.

خبرات ماخمالباف العملية ضمت نشاطاً فعالاً فى وسائل الإعلام المختلفة، فلقد عمل فى الإذاعة وفى المسرح قبل أن ينقل نشاطه إلى السينما. ولقد نشر عشرين كتاباً تضم مسرحيات وسيناريوهات أفلام وأدب ومقالات ونقد.

كذلك فقد شارك بالعمل مع مخرجين آخرين ككاتب أو مونتير أو مستشار .. إلخ . إلا أن مستواه الفنى كمخرج مؤلف يعد شيئاً متميزاً لا مثيل له إذا قارناه بالمخرجين الإيرانيين المعاصرين له.

ولماخمالباف ١٤ فيلماً روائياً وفيلمين قصيرين، أخرجهما بين عامى ٨٢ و١٩٩٦. وأفلامه الأولى حصلت على مكانة متميزة فى إيران، ومن ثم فقد عرضت فى المساجد، فى وقت كان فيه المتدينون ينظرون بشك كبير وعدم ثقة إلى السينما والفن.

ثم بدأ ماخمالباف فى الابتعاد عن القنوات الاصولية، واتجه إلى ذاتية فنية علمانية تهتم بمشاكل المجتمع الحياتية.

ولأن أفلامه التالية كانت تتخذ من الفقراء أبطالاً، وتظهر الشقاء والآثار السلبية للحرب، فقد كانت هذه الأفلام مهمة استأهلت أن توجد فى العديد من جمعيات السينما - ونحن بصدد الحديث عن هذه الأفلام الآن.

وماخمالباف أصبح ذناناً مشهوراً بفيلم "كلوز أب" لكيار وستامى، كما أن تحوله العقائدى قد خلق له العديد من الأعداء فى جبهة اليمين، أما باقى الجبهات - المتعلمين بنظرة عقلانية أكثر - فلقد وجدوا فى قناعاته التى انتقل إليها أنها متناقضة ومتناقضة.

بدأ ماخمالباف مشواره السينمائى كواحد من التعليميين، معطياً الأولوية للفكر أكثر من المسائل الجمالية والفنية.

ومثل الكثير من العصاميين الذين ثقفوا أنفسهم بأنفسهم - وماخمالباف أحد هؤلاء العظماء ذلك أن قراءاته وتأثراته الفكرية شملت فلسفات وفنون الحضارتين الشرقية والغربية - لذلك فإن لديه استنارة قوية فى أفكاره وفى المضامين التى تحتوى عليها.

إن الاختلاف بين أسلوبه التعليمي وبين أسلوب المخرج بريسون - علي سبيل المثال - إن ماخمالباف بعد مرحلته الفنية الأولى والتي كان فيها أصولياً دينياً ، فقد أصبح في حالة من التدفق الذهني التقدمي وكان يتطور باستمرار ، كذلك فإنه لم يتخل أبداً عن الذاتية الفنية.

وأخيراً ، وأياً ما كانت مشاكله مع الحكومة - التي منعت له خمسة من أفلامه حتى الآن - أو مشاكله مع الجماعة الأصولية التي كان ينتمي إليها في السابق - فإنهم لم يشككوا فيه إطلاقاً ، لأنه متأثر بالغرب وله معهم مشاريع ، فإن عدم الرضا عن أفكاره وأياً ما كانت هذه الأفكار ، فقد كانت شأنه الخاص - هكذا كان حالهم معه ، كما كان حالهم مع عباس كياروستامي وآخرين.

هناك شيء آخر عن ماخمالباف ، وهو أنه لم يكن شغوفاً بالسينما كما عهدنا ذلك ومع أعظم المخرجين - لكنه عمل بالسينما لمجرد أن يكون في تحالف مرحلي وتكتيكي . فأفلامه الروائية الأولى تؤكد أن وراءها مخرجاً شديداً الإعجاب بالعدسة الزووم ومنضدة المونتاج . لكنه كان يخطئ بفجاجة في استخدامها ، ولا تشريب عليه في ذلك ، لأنه كان مشغولاً بالمضامين الداخلية لرسائله ، وبالرغم من ذلك فإن فيلم "توبة نصوح" ٨٢ ، وفيلم "عينان لا تبصران" فيلمان مدهشان إذا نظرنا إليهما كفيلمين صنعا في آتون ثورة ، وأخرجهما مخرج حساس جداً وغير ممنهج على أسلوب سينمائي ، وأنه على قناعة بأنه يعيد اكتشاف هذا الوسيط ويكون عنه رأياً جديداً.

هذان الفيلمان يأتیان من إيران التي كانت لاتزال تصطبغ بفكرة بعثها كدولة إسلامية ، وعلى الرغم من أن الفيلمين يتشددان بصورة لا تطاق مع أمور وقضايا بديهية ، فإنهما يلمحان إلى أن ثمة حرباً يمكن أن تأتي بصورة مفاجئة .. وهذه النبوءة . تكون إفرازاً متوقعاً من سينما لها هذه الظروف . فيلم "عينان لا تبصران" ينتهي في مسجد حيث تدور الكاميرا حول نفسها كما لو كانت منتشية بعقب هذا المكان الرهيب الذي يحتشد بصور كثيرة ساحرة.

في بداية عمله ، كان ماخمالباف يعمل على انتشار القنوات الثورية التي تربط قضية الإيمان بالله بالقضايا السياسية . فالإنسان الخاطيء هو ذلك الشخص الذي تسيطر عليه النعائم الدنيوية الزائلة.

وعندما بدأت قنوات ماخمالباف تتحول إلى المسائل الفلسفية ، فإنه لم يترك نفسه كثيراً لمثل هذه التصورات ونتيجة لهذا فقد تطور ماخمالباف وظل هذا التطور مستمراً خلال الثمانينيات.

إن إعطاء الموضوع مغزى كان شيئاً غريباً لكنه مدهش في تجريدته. فيلم "الهروب من البشر إلى الله" ٨٤ . يحكي عن مجموعة من الناس يبحرون إلى جزيرة وهناك يشتبكون مع بعضهم البعض ، ذلك أنهم قد وقعوا فريسة لأغواء وظنون الشيطان الذي يتربض بهم . ومن الغريب حقاً أن الفيلم يستحوذ عليه نوع من التشدد الإيماني المنتمي إلى العصور الوسطى . وفيلم "الخطر" ٨٥ . ينقل نفس الإحساس عن التعرض الشامل للقلق مادياً

ومعنوياً فى سجن مظلم ، والفيلم يعكس سنوات ماخمالباف فى السجن، هذا الفيلم يتميز بالديناميكية، ويمتلىء بالمعنامين، وتجدر الإشارة إلى أن ماجد ماجدى الذى أخرج مؤخراً فيلم الأب. وله أفلام أخرى - هو الذى قام ببطولة هذا الفيلم - الذى نكتشف فيه أيضاً أن ماخمالباف أصبح متعاطفاً جداً مع الشيوعيين وكان قد سبق له أن أدانهم تماماً فى أول أفلامه.

فى الحوارات الصحفية التى أجريت مؤخراً مع ماخمالباف، قاله إنه يرى الآن أن أفلامه تنقسم إلى أربع مراحل ، وضمن هذا التقسيم فإن فيلم (الخطر) هو آخر أفلامه فى المرحلة الدينية الأولى المتأثرة بالثورة، وكذلك فهو يعتبر جسراً للمرحلة السينمائية الثانية التى تميزت بالنقد الاجتماعى ، والتى تضم فيلم The Peddler (٨٦) وفيلم سائق الدراجة (٨٨) وفيلم الزواج المبروك ٨٩.

وهذه الأفلام جاءت فى مستويات متنوعة ، وليس فقط على مستوى الموضوع، فكل فيلم من هذه الأفلام كان مستقلاً عن الأفلام الأخرى. وكانت مليئة بالحركة والتفنن والظرافة، لكنها كانت تفتقد إلى التوازن والسلاسة اللذين ظهرا مؤخراً فى أفلامه.

هذه الأفلام - المرحلة الثانية - جعلت ماخمالباف رائداً ثقافياً فى إيران، وحققت له اسماً على صعيد المهرجانات العالمية - وما لا شك فيه - أنها كانت تمثل مرحلة ما بعد الثورة حيث كانت تعرى النظام السياسى الجديد الذى لم يستطع أن يمحو الظلم والمعاناة ، وكانت تحتوى على ثنائية تجمع بين الذاتية والفلسفية فى مناقشة الأمور السياسية.

فيلم The Peddler يحكى ثلاث حكايات متتاليات (كل حكاية قام بتصويرها مدير تصوير مختلف). والفيلم يتركز على شئون المجتمع الإيرانى، القصة الأولى عن أبوين فقيرين وأطفالهما التعساء، والقصة الثانية عن شاب يعانى من صراعات جنسية ، والقصة الثالثة عبارة عن جريمة مخططة بنفس منطق العمل السرى الإرهابى الدموى - حالة من الهستيريا والسريالية المحمومة - الفيلم يهدف إلى إحداث صدمة، ويذهب إلى أبعد من مجرد أن يكون احتجاجاً اجتماعياً، أن الهدف الحقيقى من الفيلم، بدا كما لو كان محاولة للتكيف مع الحياة، وهذا الفيلم يتميز بوحدة بين الشكل والمضمون.

فيلم "سائق الدراجة" يحكى عن رجل فقير يكافح بجد وصلاية على دراجة (وهذا يجعله قريب الشبه بالفيلم الشهير "إنهم يقتلون الجياد - أليس كذلك"). فى هذا الفيلم نجد أنه يقدم احتجاجاً - ليس على الظروف المادية لهذا الرجل - ولكن على الظروف القدرية التى تتحكم فى الظروف الجسمانية.

وفى نفس هذا الاتجاه، نجد فيلم "الزواج المبروك" الذى يواصل من قرب مناقشة موضوع - الآثار الاجتماعية المزمنة المتسببة عن الحرب الإيرانية العراقية الطويلة - وهو أيضاً يحكى عن زواج من الطبقة المتوسطة (وهذه هى المرة الأولى التى يتناول فيها ماخمالباف هذه الطبقة). ويكون الطلاق بين الزوجين ناشئاً عن الآثار النفسية للحرب على شخصية الزوج - كذلك فإن الفيلم يعبر بمرارة عن مقولة "جان بول سارتر" عن الفيتان والسأم من العالم.

فيلم "وقت للحب" ٩١، اسماء ماخمالباف أول أفلام المرحلة الثالثة، وجاء بعد فترة توقف عن الإخراج، استأنف بعدها العمل بأفكار جديدة. هذا الفيلم تم تصويره في اسطنبول التركية ذات الموقع المتميز الذي يربط الشرق بالغرب ويعكس مناظر فنية وثرية ومتنوعة. هذا الفيلم يوحى بأن ماخمالباف قد تراجع عن ملاحقة الأزمات الاجتماعية في إيران، وأتجه إلى النظر إلى العالم من منظور أكثر حيادية وأكثر تناملاً وأكثر مرونة.

ففي هذا الفيلم يتم تغيير أسلوب الحكايات الثلاث الموجودة في فيلم The Peddler، فيحكي قصة واحدة رجلان وامرأة متورطون في دائرة من الأحاسيس المحرمة وعمليات الإغواء - وهو يقدم هذه القصة من ثلاث زوايا مختلفة. القصة منسوجة بأسلوب السينما الشعرية.

والجمع بين الوضوح والمواربة يجعل هذا الفيلم، هو أول أفلام ماخمالباف الذي ينتمى بشكل صريح إلى نوعية السينما الغربية. إن الاهتمام بتقديم وجهات نظر مختلفة يعلن عن أن ماخمالباف ينظر إلى الحقيقة والفن بمنظور مختلف، كذلك، ولأن الفيلم يعالج رغبات جسمانية، فقد تم منعه من العرض، وانطبق هذا الأمر على فيلمه التالي، الذي يحكي قصة شابة تعاني من أزمة في القيم، أنه فيلم "ليالي في زاياندة راد" ٩١. وكلا الفيلمين يظان أصعب أفلام ماخمالباف على المشاهدة لأنهما محظوران.

فيما عدا فيلم "جابه" الذي يعتبر أول أفلام المرحلة الرابعة، فإن باقى أفلام هذه المرحلة - وهي أربعة أفلام - فكلها تتعلق بشكل مباشر بالسينما. وهذه الأربعة أفلام - تنقسم من ناحية التصنيف - إلى نوعين فقط. ففيلم "كان يا ما كان يا سينما" ٩٢ - وفيلم "الممثل" ٩٣ - يمكن أن يوصفا بأنهما من نوعية الكوميديا.. وأفلام ماخمالباف الأولى لم تخل من هذه الكوميديا وخاصة بعد فيلم "الحظر"، فجميع أفلامه بعد ذلك تحتوى على لمحات ونكات ساخرة. أما زيادة الجرعة الكوميديا في الفيلمين المشار إليهما الآن - فهذا يشير إلى الزيادة المطردة لعلمانية ماخمالباف.

فيلم "كان يا مكان يا سينما" يتناول واقعة تاريخية وهي أن الشاه قبل الأخير من أسرة "كاجار" الملكية - كان قد أحضر أول كاميرا سينمائية إلى إيران، وكان هذا في عام ١٩٠٠ - والفيلم يتحدث بإسهاب عن تاريخ السينما الإيرانية، ويضم شرائح من إلى أفلام قديمة وشخصيات خيالية امتدت خلال هذا التاريخ، والفيلم أقرب ما يكون إلى التنكيت والتندر على هذا التاريخ. فيلم "الممثل" يؤسس نوعاً من الثنائية حول شخصية الممثل الإيراني "أكبر عابدي" وهو نجم سينمائي مشهور، والفيلم يلعب على التداخل بين الشخصية الحقيقية للممثل والدور التمثيلي الذي يؤديه، ويبدو أن هذا الفيلم كان محاولة لإضافة نوع من الكوميديا - ربما - للرد على الكآبة والسوداوية التي كانت

موجودة فى فيلم "الزواج المبكّر"، وهو ذلك الفيلم الذى احتوى على نهاية تراجمية حقيقية، ذلك أن زوجة ماخمالياف قد ماتت فى ظروف غريبة، ومن أجل هذا فقد أهدى ماخمالياف هذا الفيلم لروحها.

فيلم "سلام يا سينما" وفيلم "لحظة براءة" وهذا الفيلم كانا عن ماخمالياف نفسه، كذلك فإنهما ينتميان إلى نوعية واحدة لأنهما اعتبرا - منذ البداية - أنهما فيلم واحد. الحوارات المسجلة فى فيلم "سلام يا سينما" كان المقصود منها أن تصب فى فيلم "لحظة براءة" وأن تكون بمثابة مقدمة له. إلا أن الفيلمين زاد توقيتهما ومن ثم فقد أصبحا فيلمين.

إن "المود" فى هذين الفيلمين، وامتزاج الروائية بالتسجيلية يدل على تأثير واضح يعباس كياروستامى، وهذا أقره ماخمالياف بنفسه، ولكن رؤية واعتبار أن هذا هو أهم شيء فى الفيلمين، معناه؟ أننا لا نلتفت - بعين الاعتبار - إلى أصالتهما وقوتهما.

كذلك فإن امتداح الفيلمين بمقالة أو الافتئات عليهما يؤدي إلى أساءة فهم فيلم "سلام يا سينما"، كان تنفى عنه أن يكون فيلماً رمزياً سياسياً، وأن ننظر إليه باعتباره أنه لا يقدم إلا شخصية ماخمالياف فى صورة أقرب ما تكون إلى الكاريكاتورية الذاتية.

هذان الفيلمان يضمنان أكثر التأملات ذكاءً وجدلاً حول السينما .. فيلم "سلام يا سينما" يتحرض لظاهرة الفرجة وظاهرة التوحد بين المشاهد والفيلم، اللذين يجعلان الوسيط السينمائى شديد الجاذبية، لكنه لا يهمل الفروق الشديدة بين المشاهدين الذين يلمون بتقنيات السينما أثناء عملية المشاهدة، وبين المشاهدين الذين يستسلمون للعالم الخيالى الذى يستغرقون فيه تماماً.

فيلم "لحظة براءة" يبدأ ببحث فكرة أن ثمة فروق شعورية شديدة تفصله عن رجل البوليس الشاب الذى اعتدى عليه ماخمالياف فى أثناء مراهقته. ثم يخلص ماخمالياف إلى رأى يقول فيه - بتفاؤل - إن هذه الفروق غير ذات أهمية لأن السينما - وخيال السينما - يستطيع أن يلغى هذه الفروق. إن الفيلمين - وبمقدار وضوحهما وإثارتهما - فأنهما يكشفان عن ماخمالياف كما لو كان يقف وحيداً أمام شاشة السينما "المرأة" وهو يتفحصها.

وفى هذا السياق أيضاً فإن الفيلمين يظهران ماخمالياف وهو يعانق السينما ويفخر بها، وفى نفس الوقت نراه متفصلاً عنها. كذلك فإنهما يوحيان بأن ماخمالياف أمضى وقتاً طويلاً فى سعى لا يكل من أجل تحقيق الفيلم الذى يتناول كل قضاياها السابقة التى تتعلق أو لا تتعلق بالسينما - لكى يصل فى النهاية إلى نوع من التوحد معها.

فيلم "جابه" يشجعنا على أن نصفه بأنه رائعة ماخمالياف رقم ثلاث عشرة، والذى من المقدر أن يخلد، واعتقد - من قبل التخمين - أن هذا الفيلم سيتم التعامل معه باعتباره الكوكب الدرى الذى سيهتدى به ماخمالياف فى المستقبل.

وهو مثل الروائع السينمائية الإيرانية الأخرى، التي تتميز بالبساطة المتناهية مما يجعلنا ننخدع فيها ، ذلك أننا نتصور خطأ أن البساطة هي نقيص الفن المركب والروئية المتعمقة.

ومن المشاهدة الأولى - فإن فيلم (جابه) يبدو مذهشاً تماماً، ذلك أن الرؤية الشعرية تمزج بين الانثروبولوجيا والأجواء الخيالية الأسطورية، فنشاهد فيه قصة حب وفراق من خلال قبائل الرعاة الذين ينسجون سجاجيد يدوية تسمى "جابه"، ونكون في حالة أشبه ما تكون باستقبال قصة جميلة من قصص الطفولة ، نراها أجمل من كل القصص التي سمعناها من قبل، نظراً لرقتها وأساها.

وإذا نحن شاهدنا الفيلم مرات أخرى - وبالرغم من أننا سنجد أنه يستلهم فيلماً تسجيلياً طليعياً، تم إنتاجه في عام ١٩٦٥، وهو الفيلم الروسي "العشب" من إخراج دوفشنيكو - فإن هذا الأثر يختفي بسرعة، ويترك بداخلنا إحساساً بأننا نشاهد - ليس فقط - قصة مذهلة وغريبة ، ولكننا نشاهد لغة سينمائية غير تلك اللغة التي تربينا عليها ، بل ونشاهد عالماً خيالياً رائعاً في سحره.

هذا الفيلم أشبه ما يكون بحلم ، يتجلى فيه عالم مندحر ، ويعاد فيه تشكيل هذا العالم إبداعياً، أنه قصيدة شعر تمزج في ثنائية بين الفكر وبين الوجدان ، بين الفن وبين الحياة.

والفيلم يجمع بين التسجيلية والروائية، ذلك أن ماخمالباف قد سبق له أن قدم العديد من التصورات بحيث يكون الفيلم من النوع الروائي الدرامي، إلا أن جهاز الرقابة الحكومي رفض كل هذه التصورات، عندئذ قدم ماخمالباف أقراراً بأنه سيصور فيلماً تسجيلياً عن قبائل الرعاة الذين ينسجون سجاد (الجابه) في وسط إيران، إلا أنه كان مصمماً على إدماج قصص من إبداعه على تلك المواد الفيلمية التسجيلية، والحقيقة - أن المواد الفيلمية التسجيلية نفسها كانت شيئاً إبداعياً بصورة كبيرة، ذلك أن قبائل الرعاة في يومنا هذا أصبحوا يمارسون حياتهم بصورة أكثر مدنية، وينقلون قطعانهم بالسيارات ، ولذلك فقد توجب على ماخمالباف والعالمين معه أن يعيدوا خلق نمط الحياة البدائي للرعاة ، بحيث يصورون تجوالهم وتحركاتهم عبر أجواء ذات مناظر طبيعية خلابة. وكان الرعاة يستخدمون في ذلك إما الخيول أو التمرجل على الأقدام.

إن النساء القاشحات على عملية النسج، يصنعن الجابات - المفعمة بالاحساس - مما يجدهن حولهن من أشياء، فالألوان تأتي من ألوان النباتات، والتصميمات تضم مناظر للأطفال وحيوانات ومراعى خضيرة، وهن - في أثناء عملية النسج - يجلسن متقابلات أمام بعضهن.

إن السجاجيد سمكية بشكل مذهش وكل النماذج - فيما عدا الحديث منها - تكون بسيطة ورائعة ، تظهر فيها حكايات تدور حول شخص واحد أو جماعة من الناس، وتكون إما حكايات وقورة أو متحررة.

ولقد تأثر ماخمالباف وانفعل برمزية كل هذا.

إن السجاجيد الفارسية اليدوية المصنوعة في إيران مشهورة في العالم

أجمع مثلما تشتهر هوليوود بصناعة السينما . والسجايد (الجابه) تعنى التفرد ، وفيلم ماخمالباف يحاول أن يكون مثلها.

ففى أسلوبه الإخراجى ، قدم قدرا من البهجة كنوع من التعويض عما يحتويه الفيلم من حيرة كبيرة ، ولم يكن الفيلم مجرد ربط لمواد موجودة فى الواقع ومواد مؤلفة بشكل ناعم ومعبر، ولكن ماخمالباف - ونظراً لميوله الواضحة إلى الرؤية الشمولية والمتابعة عن قرب - فإنه قد أنتج أكثر أفلامه المفعمة بالمضامين ، وأول أفلامه الذى يحقق فيه فكرة الفيلم رفيع المستوى نى الرؤية الشعرية.

يبدأ الفيلم بسجادة "جابه" رائعة، مرسوم عليها جدول ماء .. ثم نسمع صوت ذئب يعوى ، وعلى الفور نرى شابة جميلة حزينة تلتفت وتستدير، ثم نرى بركة ماء - ربما موجودة فى الجنة - وثمة رجل عجوز وزوجته يتجادلان ، وتحاول الزوجة أن تمنعه عن استعمال أقدامه المتورمة فى تنظيف سجادة "جابه" هذه السجادة مصور عليها صورة لشاب وشابة يمتطيان ظهر حصان، وعلى الفور فإن الرجل العجوز وزوجته يشاهدان السجادة تتغير ويجدان مكانها الشابة الحزينة واسمها "جابه" هذه الشابة تشرح الحكاية الموصوفة على السجادة، فالرجل الراكب على الحصان يحبها، إنه يتبعها مثل ظل غامض، فهو يعطى لها الإشارات عن طريق تقليد صوت عواء الذئب.. ولقد أراد أن يتزوجها ، ولكن أباهما يؤجل هذا الزواج ويطلب من الفتاة أن تنتظر حتى يعود خالها... وحتى يتزوج خالها.. وحتى ترزق أمها بمولود .. وحتى... وحتى..... وبالرغم من أن السجادة مسجل عليها صورة العاشقين ، وهما يمتطيان ظهر حصان ، إلا أن ذلك يبدو كما لو أنه شيء غير حقيقي، كأنه حلم متسربل فى السراب.

أو ربما شيئاً من قبيل أن بداخل أى عاطفة حب - وحتى إذا كان العاشقان من كبار السن- فإن هناك ثمة خوف من أن الجدل فيما بينهما يمكن أن ينهى الحب بينهما. فى هذا الفيلم نرى الرجل العجوز وزوجته صورة منعكسة للشباب والشابة فى السجادة، فرغم اختلاف الملابس والأعمار إلا أن الحالة واحدة، والسجادة الجابه مصور عليها قصة زوال الحب ، كما لو كانت حكاية القبيلة التى اندهرت ، فالقبيلة تتلاشى وتختفى فى أفق اللانهاية.

كذلك ، فإن الفيلم يسجل أنه متعاطف مع هذا العالم المتلاشي، ويوحى بأنه ينتمى إلى نوعية الفيلم الموسيقى ، فثمة أغنية شجية جميلة ورائعة عن فقدان الحب يمكنها أن تشجى المستمع إليها، فهى تحتشد بانفعالات متدفقة ومدهشة، نحن فى هذا الفيلم - إزاء شيء مدهش يغلف الأشياء التى تسقط عليها عيوننا، سواء كان نبات أو ألوان صباغة ، وهناك مع كل لون إحساس مختلف، أن الألوان تتخذ أشكالا وتتحول إلى حكايات تخرج من بين أيدي النسوة اللاتى ينسجن هذه الجابات.

إن الألوان - على وجه الخصوص - تتغنى بدلالة رمزية، في المستوى الأول نجد نوعاً من السرد التعليمي غير المباشر، فالحال في فيلم "جابه" يدخل مدرسة عبارة عن خيمة، وهي مكتظة بأطفال الرعاة، ويقف الخال أمام السبورة - في مشهد ينتمي إلى الواقعية السحرية - ويشرح الألوان للأطفال حيث نراه يشير إلى كلمة أحمر، عندئذ فإن الأطفال يصيحون بكلمة أحمر، وهنا تصل يد الخال إلى حقل من أزهار التيوليب ثم يلتقط حفنة من هذه الأزهار الحمراء. ثم يقول "اللون الأحمر من أزهار التيوليب".

ونفس هذا الأمر يتكرر مع اللون الأصفر فهو من القمح ومن أشعة الشمس، واللون الأزرق من الماء، واللون السماوي من الله، واللون الأخضر من الحقول الخضراء الممتدة.

ويبدو أن هذه الرؤية البصرية البليغة في بهجتها، تعتبر - رد فعل عكس - على الفيلم الجاد "عينان لا تبصران" فالرؤية البصرية مختلفة جداً ونفس هذا الاختلاف يمكننا أن نلاحظه إذا نحن قارنا فيلم "جابه" بفيلم La Chinoise لجان لوك جودار - على سبيل المثال.

إن الرؤية البصرية لفيلم "جابه" تعيدنا إلى السينما الكلاسيكية، حيث كان اللون يمثل الأنثى .. ويمثل الخضوبة .. وفي المشهد الطقس من فيلم "جابه" عندما نرى امرأة تلد في الخلاء - والتي قام ماخمالباف نفسه بتمثيل هذا الدور - فإن هذا المشهد يشير إلى تحول ماخمالباف الفكري والعقائدي، ويتم التأكيد على ذلك عندما نسمع كورس يترنم بنشيد يتردد صدها يقول "الحياة لون" "الحب لون" "الرجل لون"، "المرأة لون"، "الطفل لون".

والسؤال الآن، ما هو المغزى السياسي العميق من مثل هذه الرؤية البصرية البهيجة؟ - ونحن بصدد التعرض لسينما معبرة قوية في إيران، تشير إلى أن صناعة السينما هناك أصبحت شديدة الحيوية في السنوات الأخيرة - أن السينما كانت لا تتعرض إلى المرأة - وكان ماخمالباف في السابق أحادي النظرة وسوداوي ينظر بمعاداة إلى الألوان، وليس هذا فقط، ولكنه كان ينظر بمعاداة إلى الحياة.

لذلك - فإن سماح ماخمالباف بظهور الألوان البدوية المتلألئة للنساء، وإظهار وجوههن في لقطات كلوز أب كثيرة، وسرد هذه الحكاية من منظور أنثوي - وهي النقابة - (وعلى الرغم من أن هذه المفردات جميعها تتم في حدود التقاليد المتاحة للسينما الإيرانية) - إلا أن كل هذا أعطى لفيلم ماخمالباف معنى واضحاً في دلالاته.

ونذكر في هذا السياق - إن هذا الفيلم - قد أوقف لمدة عام، ولم يتحدد الموقف النهائي بشأنه - إلى أن صدرت الموافقة بعرضه من أعلى سلطة دينية في إيران.

وهذا لا بد أن يوضع في الاعتبار عندما نحلل الصيغ الاستطاقية التي تشكل سينما ماخمالباف - وخاصة - أنه تحاشى أن يحابي النظام الحاكم على

المتطلبات الفنية، كما أنه قد غير من ولائه - كما يقال فأصبح ولاءه لمدينة "كان" الفرنسية، وليس لمدينة "قم" الإيرانية.

وعلى الرغم من أن رؤيته الفنية العلمانية لا تنتمي إلى الحضارة الشرقية، فهي أيضاً لم يتم إعتبارها منتمة إلى الغرب، أو على الأقل - أن الإبداع الغربى لم يكن موجوداً فى أسلوب ماخماليف بشكل متعمد ومقصود.

وفى هذا السياق - وإذا نحن تناولنا فيلم "راشامون" لليابانى اكيرا كيروساوا - فسنجد أنه فتح عيون الغرب بشكل ما على آسيا. وكان ذلك فى أسلوب الفيلم الذى كان جزء قصة - واحدة - وقدمها من وجهات نظر متعددة.

كذلك الحال مع فيلم "جابه"، فهو يماثل راشامون - تقريباً - من حيث إنه يختلف من الإبداع الغربى فى تعددية السرد.

ومن أكثر الأشياء غريبة فى هذا الفيلم - أنه لا يسقط على زمن معين، فعندما نشاهد هذا الفيلم للمرة الأولى، فسوف تثار عدة اسئلة مثل (عن أى شيء؟ ، وعماً يدور؟ وأين يحدث هذا؟).

إن عدم التفاتنا إلى جماليات اللغة السينمائية لهذا الفيلم - ربما - يجعلنا غير مستمتعين، ذلك أن النظرة الأولى للفيلم تجعله مجرد فيلم درامى، موضوعه إنسانى، يدور حول جدال بين رجل عجوز وزوجته.

وعندما تتحول سجادة إلى فتاة حزينة. عندئذ فإن الفيلم يتقلنا إلى مستوى آخر يتضمن عجائب أخرى، حيث نرى الخال وهو يظهر فجأة ويقدم شرحاً عن الألوان لأطفال فى خيمة بأسلوب الواقعية السحرية.

إن التأثير الوحيد لهذا هذه القصة ذات وجهات النظر والأصوات المتعددة، والحاكمة فى نسيج متداخل وبشكل غير مباشر، أنه يؤدى إلى تغيير متكرر لنظرتنا عن الزمان والمكان والحقيقة.. ذلك أن الفيلم يتخذ شكلاً شبيهاً بالعقد والنسج الذى تصنع منه سجادة الجابه.

كذلك فإن المصدر - الأولى - الذى يستلهم منه ماخماليف هذا الأسلوب - فإننا لا نكاد نعرف إلا القليل فى ثقافتنا - ذلك أنه يستلهم الأدب الشفاهى الكلاسيكى للحضارة الشرقية، ونحن لا نعرف عن ذلك إلا القليل. اللهم إلا إذا اعتبرنا - أن نسبياً اينشتاين - التى تجعل للحقيقة وجهين - يمكنها أن تجعلنا نفهم هذا الفيلم من هذا المنظور.

والحقيقة - إن ماخماليف - قد نوه مراراً إلى أنه قد تأثر بعلماء كثيرين ومن بينهم اينشتاين.

فمثلاً - فى فيلم "وقت الحب" الذى صورته ماخماليف فى اسطنبول، سنجد أنه يحتوى على ثلاث وجهات نظر متصارعة. وهذا يؤكد - بالدليل القاطع - أن ماخماليف يرى أن للحقيقة وجهان أو مستويان الأول واقعى والثانى نسبى وأنهما مترابطان معاً.

وشمة شيء آخر - وهو ما أن خماليف فى التحليل النهائى فنان مسلم رغم أن عمله يأتى من منظور فكرى مختلف.

إن ماخماليف لم يغير نظرتة الإيمانية للحياة، ولكنه قام بتطور فهمه

للمرحلة التاريخية التي يعيشها والتي تؤثر عليه وعلى إبداعه.
والواقع أن قناعاته لم تنزل دينية إلا أنها أكثر علمانية، فهو لم يصبح ملحداً
أو علمانياً تاماً، ولم يصبح منادياً "بالحرية المطلقة" كما هي موجودة في الغرب.
إن ماخمالباف في التحليل النهائي مجرد فنان تحكمه الظروف الموضوعية
التي تشكل وعيه ووجدانه.

إن العالم عند ماخمالباف يمكن أن يعاد تشكيله. ففي فيلم "لحظة براءة" يعود
إلى حادثة اعتدائه على رجل البوليس الشاب ، ويعيد تصوير هذا الماضي
بصورة أخرى غير ما كانت عليه، وبهذا يخلق موقفاً ضد العنف (هكذا يعيد
ماخمالباف تشكيل العالم).

كذلك فإن نهاية فيلم (جابه) تحتوي أيضاً على إعادة التشكيل هذه ، فبعد أن
تسمع أن الشابة "جابه" قد قتلها والدها وقتل معها حبيبها عندما كانا يحاولان
أن يهربا إلى حياة جديدة معاً.

عندئذ يقال لذا أن هذا لم يحدث، وأنهما لم يموتا، وأن والد جابه قد ابتدع
هذه الحكاية لكي يبعد بناته الأخريات عن التفكير في الهرب منه.

فشيء ساحر فعلاً أن يكون باستطاعة ماخمالباف أن يصنع فيلماً يجمع فيه
بين كل هذا الحزن، وكل هذا الفرح... بين كل هذا التشاؤم، وكل هذا التفاؤل.

إن الفيلمين معاً يقدمان بعضاً من التضمينات ، ولكن فيلم "جابه" يذهب
خطوات عدة أبعد، فهو يلقي عرض الحائط بالكلاشيهات ويفوض عميقاً خلال
صراع نفسي مع العالم.

إنه يحتوي على أشياء غير ذات صلة بالسينما ، لأن ماخمالباف لم يكن
مهتماً كثيراً بالسينما (المرأة)، لأنه هو المرأة.

فالفيلم وبمقدار ما هو مذهل فهو ذو أساسيس كتلك الموجودة في أشعار
"رامبو".

إن فيلم جابه يخرج من خلفية صعبة ويعكس جماليات صعبة. (هذا الفيلم
كان من تصوير الفنان الخلاق محمود كالاري).

أيضاً فإن الفيلم يقدم كنايةات ورموز تحتل التأويل، ومثلما تمثل السجاجيد
الفارسية أول الأشياء المعبرة عن إيران، فإن تصوراتنا المستمدة من طفولتنا
تتقابل للمرة الأولى مع الشرق الأوسط في منظر مرسوم على سجادة ساحرة ،
وتكون المرة الوحيدة التي نرى فيها (جابه) يمثل هذه الروعة. أنها تنقلنا إلى
عالم لازلنا السينما فيه رقاقة وعظيمة وملينة بالمفاجآت الجميلة.

أنشودة البنائين وهنيدى

كمال رمزى

* فيلمان مهمان عرضا أخيرا.. أسباب أهمية كل منهما تختلف عن الآخر.. «صعيدى فى الجامعة الأمريكية»، حقق أرباحا حطمت كل التوقعات.. و«اضحك.. الصورة تطلع حلوة» ربح به جميع النقاد.

الصورة تطلع حلوة: أنشودة البنائين

مزيج رقيق من المحبة والاحترام، يقدم «اضحك..» ثلاثة أجيال فى واحدة من الأسر المصرية الطيبة، الصغيرة، التى تواجه مصاعب الحياة وعثراتها، بجلد وشجاعة. الأجيال الثلاثة، تجسدها الجدة الحاجة «روحية» التى تؤدى دورها بامتياز، الفنانة الكبيرة سناء جميل، ذات الألف وجه، التى ترسم على ملامحها أدق الأحاسيس، وتستطيع بسلاسة أن تنتقل من انفعال لآخر، فى لحظة واحدة. إن عينيها يوضح نظراتها، تجعلك تطل من خلالها، على أغوار نفس إنسانية يقطعة، قوية، تحس الأشياء بعشق، وتستشعر الخطر عن بعد. فعندما تغضب، تجعلك تدرك أن فى داخلها بركانا قد يتفجر حالا، وعندما تحب فإنها تقنعك بأنها نهر من الحنان وعندما تتوتر تغدو أقرب إلى سلك الكهرباء العاري، وعندما تطمئن - وقلما يحدث هذا - فإنها تشعرنا بأن الحياة تتدفق بنعومة، وبلا متاعب. الجيل الثانى، أو جيل الوسط، يجسده ابنها سيد غريب، الذى يؤدى دوره بمزاج أحمد زكى، الذى

يحقق توازنا فريدا، بين شخصيته المتوقدة من ناحية وشخصية «سيد» التي تموج بانفعالات شتى، هائلة تارة، صاخبة تارة أخرى.. تجبره الظروف في الكثير من الأحيان أن يقمع، أو على الأقل يخفي، أنفعالاته الحادة، فيصيح على أحمد زكي - المتمكن - أن يتظاهر بإحساس معين، وفي الوقت ذاته، يبعث بواسطة نظرة أو لفظة، بإشارات تتم عما يدور في أعماقه.

أما الجيل الثالث فتجسده ابنته «تهاني»، التي تؤدى دورها المثلثة الجديدة - الراجعة - «منى زكي»، المتمتعة بوجه أليف، ترتسم على صفحته الصافية أدق المشاعر. ويتمم أداؤها ببساطة محببة، فهي لا تلجأ للمغالاة، وتبتعد تماما عن الفتور. إنها تعرف قضية الاتساق، وذلك بأن تعطى لكل موقف، ولكل فعل ورد فعل، ما يستحقه من انفعال، بلا زيادة أو نقصان.. منى زكي، تؤكد أن جيلا جديدا موهوبا، سيأتى حتما.

تأتى أسرة «سيد غريب» من قلب الطبقة الوسطى. ولأن كاتب السيناريو وحيد حامد، يعرف فضائل هذه الطبقة ويوقرها، فإنه قدمها على نحو يبرز قيمها البناءة، وفي مقدمتها شغفها بالارتفاع بمستوى أبنائها، واستعدادها للتضحية من أجل إتاحة فرصة التعلم لأجيالها الجديدة، فضلا عن تسكها بالمعايير الأخلاقية الجميلة، للشرف والكرامة، وعدم الكذب، بالإضافة للترحم والتماسك.. إنها الطبقة التي تسهم - بجديتها - ببناء الحياة وتجميلها.. ولا تأتى هذه القيم فى «اضحك..» كشعارات، أو على نحو مباشر، لكن تتحول إلى علاقات ومواقف ومشاهد.

«سيد غريب» مصور فوتوغرافى، يملك محلا صغيرا فى بلدة صغيرة، لا هى مدينة ولا هى قرية، إنها مثل الطبقة الوسطى، بين بين، ويمتد هذا الاختيار الموفق إلى الشقة المتواضعة، المرتبة، النظيفة، الفقيرة، التى يسكنها الرجل مع والدته وابنته.

قبل العناوين، يظهر «سيد غريب» فى «الاستوديو» الذى يملكه، وفي لقطات مرحلة، يحاول أن يجعل صور زبائنه، بأن يدفعهم للاهتمام، والفيلم بهذا يرسم بعدا جوهريا لبطله الذى يعمل على أن تبدو صورة الآخرين، أجمل ما يكون.

بعد العناوين، يبدأ الفيلم بداية ملاتمة، موحية: الصباح.. الجدة تفتح النوافذ وباب شرقية تطل على شريط قطار، وما هى إلا لحظات ونذكر أنه ليس يوما جديدا وحسب، بل بداية مرحلة جديدة، فالיום ستظهر نتيجة الثانوية العامة، حيث سيتحدد مسار الابنة «تهاني» المتوترة، وبينما يخفق قلب الجدة مع قلب حفيدتها، يذهب «سيد غريب» إلى المدرسة ليعرف النتيجة.

لايفوت المخرج شريف عرفة، بعينه اللاقط، أن يجسد الأجواء المتوترة لظهور نتيجة الثانوية العامة، بهرولة تلميذات وأولياء أمور، إلى داخل المدرسة، وكاء تلميذات يستندن إلى زميلاتهن وأقاربهن، بعد معرفتهن برسوبهن، بالإضافة إلى أخريات، يخرجن من باب المدرسة سعيدات، بعد إعلان نجاحهن.. وتتساب «سيد» نوبة غبطة، عندما يعلم بحصول ابنته على مجموع كبير. وفيما يشبه الدعاية، يتعمد شريف عرفة أن يمر قطارا يفصل بين «سيد» وأسرته، عندما يخطرها، وهو فى الشارع، بتجاح «تهاني» التى يزداد توترها.

وبلا تردد، وبروح مترعة بالزعمة والأمل، تقرر الأسرة الصغيرة، الانتقال إلى العاصمة، كى تلتحق الابنة بكلية الطب.

داخل عربة أجرة في أثناء نقلها للأسرة من الجبلدة إلى المدينة الكبيرة، تتحدث الجبلدة مع ابنها عن هجرتهما الأولى، من مدينة السويس، إلى بلاد الله، إبان نكسة ١٩٦٧، وتذكره كيف كانت عربة النقل مكتظة بالمهجّرين.. لاحقاً، ستتكلّم «الحاجة رُوحية» عن تلك الأيام السوداء التي طافت فيها مع الآخرين، من مكان لآخر، بحثاً عن مأوى. بهذه الذكريات، يعمق الفيلم جذور أبطاله، ويربط الفيلم المتكشف - وحيد حامد تعتمد اختصار التكاليف - أن يكتبى يسرد هذه الذكريات عن طريق «الكلام»، متحاشياً تحويلها إلى مشاهد نابضة بالحياة، وهو - وحيد - يعلم تماماً أن الصورة، أصدق أنباء من الألفاظ.. لكن هكذا شاء.

يسير الفيلم فى خطين، أحدهما يتابع مسيرة «تهانى» فى الجامعة، وثانيهما يتحرك مع «سيد غريب» بحثاً عن لقمة العيش، من «كازينو» إلى كورنيش النيل.. أما «الحاجة رُوحية» فإنها تعيش بعقلها ووجدانها، مع ابنها وابنة ابنها.

فى رحلتى «تهانى» و«سيد غريب» يكشف «اضحك..» عن الكثير من جوانب المجتمع، فى مدرجات الكلية، تلتقى «تهانى» «طارق» (الوجه الجديد الذى يعتبر تقديمه لأول مرة من منجزات الفيلم) «طارق» ابن أحد كبار رجال الأعمال، يملك عربة حمراء أنيقة، ويرتدى الملابس الفاخرة، وسريعاً يربط كيوييد بين قلبيهما.

من ناحيته، يميل قلب «سيد غريب» لصاحبة كشك على كورنيش النيل: «نزهة» لىلى علوى، التى يقدمها الفيلم كأمارة قادمة من أسفل السلم الاجتماعى. وعلى الرغم من توتيتها عن ممارسة أعمال فى مستوى الشبهات واكتفائها بالعمل الشريف، الدومب، فإنها لم تنتقل من حال لحال، لكنها غدت راضية عن نفسها، تشق طريقها فى الحياة بشجاعة وخبرة وقوة.

وإذا كانت «الجبلدة» تنزعج من علاقة حفيدتها بهذا الشاب غير الملائم، الواسع الثروة، فإن «سيد غريب» المتفهم للأصعب كيوييد الذى مسه بسهامه، لا ينزعج، لكن يقلق ويشفق ويبدى حنواً على قدر كبير من الرقة، يحاول من دون أن يجرحها أو يهرجها، أن ينبهها إلى الفارق بينهما، وهو فارق لم يؤد ولن يؤدى إلى أدنى شعور بالدونية، وهو - سيد - يدرك أن هذه العلاقة من المستبعد أن تتكلل بالنجاح.

بلمسات صغيرة، بديعة، يتجلى ذب العلاقات بين أفراد الأسرة: الأب، يصحب ابنته الحبيبة لبيتزته معها نزهة غير مكلفة، على كورنيش النيل، وعندما يتشاجر مع بائع مرطبات وذيل، تناق عن والدها - وهى الوديمة - بذراريها وقدميها. وفى حجرتها تفتل عينا أحمد زكى بالمحبة، عندما يهرب لها عن ثقته فيها.. وهى «الحاجة رُوحية» بأداء سناء جميل، تقترب من ابنها الجالس، لبلال، عند مدخل بيته، بالقرب من جامع السلطان حسن، وتحاول بصفتها الروحية، أن تسبر غوره، وأن تطمئن إليه. وفى موقف آخر، فى أثناء خروجه من الشقة، تستوقفه للحظة، كى تهنئ له قميصه، وتلمس كتفه بأناملها.. إن هذه التفاصيل الشعرية تقول الكثير.

رجل الأعمال، والد «طارق» الذى يقوم بدوره عزت أبو عوف، يجبر ابنه على الاقتران بابنة أحد الوزراء، ليضمن السلطة إلى جانب الثروة، وبنفعية قاسية يجيب عما يعلنه الابن بخصوص ارتباطه عاطفياً بزميلته «تهانى»، قائلاً: «أنت عندما تحب، فلتحب من تشاء، لكن عندما تتزوج، عليك أن

تتزوج من أختارها لك!».

يذعن «طارق» لرغبات والده.. يبتعد عن «تهانى» التى تتعرض لسخرية زميلاتها.. ولأن «طارق» وعد «سيد غريب» بالحفاظ على مشاعر «تهانى»، فإن «سيد» عندما يعلم باستعداد «طارق» للزواج بأخرى، ينتابه غضب داخلى عنيف، فالشاب لم يوف بوعده، كما جرح «تهانى» جرحا شائرا.. وليلة الزفاف يذهب «سيد» إلى قاعة الأفراح الفخمة، زاعما أنه سيقوم بتصوير الحفل.. يتقدم نحو العروسين، ويقوة، يوجه صفة هائلة إلى صدغ «طارق» يثار فيها لكرامته وكبريا، ابنته. وينهال الجميع على المصور ضربا، لكن «طارق» ينقذه من المخالب الشرسة للضيوف.. وبدلا من أن ينتهى الموقف عند هذا الحد، ينزلق «اضحك..» فى مزایدات لا ضرورة لها، فالألب «المضروب» ينهض ليلقى بغطية طويلة، طنانة، يهاجم فيها القلة الغادرة التى لا تقيم وزنا لمشاعر الناس، كما يلحق الجميع درسا فى الكرامة والكلمة الشريفة.. وأشياء من هذا القبيل!

يستكمل الفيلم هذا الموقف المصطنع، بنوع من مزاح لا يتماشى مع جدية «اضحك..»، فرجل الأعمال والد «طارق»، بعد مغادرة ابنه الفرح، قبل عقد القران، يقترح على والد العروس أن يتزوجها هو - بعبارة أخرى، ومنعا لعدم الوضوح: يريد رجل الأعمال أن يتزوج ابنة الوزير. وهذه كما ترى دعابة فى غير مكانها.

وينتهى الفيلم نهاية مفتوحة، فالابنة «تهانى» فى المستشفى، تفيق من غيبوبتها، فتجد حولها أسرتها الصغيرة، فضلا عن «نزهة» التى أحبها الأب المتسمة بالشهامة، وبينما يقف «طارق» فى الظل، وحيدا، بعيدا، يتحلق الجميع فى النور حول «تهانى» فيما يشبه التكاثر، وترتفع ضحكاتهم، لتثبت فى هذا الفيلم «العائلى» الدافئ، أن الأسر الصغيرة، على الرغم من الظروف، تتمكن من صنع مستقبل أفضل لأبنائها.. وتستطيع أن تتنزع لحظات سعادة، وأن تضحك.. وأن تجعل الصورة، حلوة.

صعيدى فى الجامعة الأمريكية

منذ عدة سنوات، لم يحقق فيلم مصرى ما حققه «صعيدى..» من نجاح، فأول مرة فى هذا الموسم، والمواسم السابقة، تملأ صالات العرض بالرواد، وتوضع كراسى إضافية فى الممرات، ويبتسم لك الرجل الذى يرشدك إلى مقعدك، أملا فى المزيد من النفحات، بعد أن كان يكشر لك عن أنيابه، طلبا لعصا على أساس أنك «الزير» الأخير، ضمن الزبائن القلائل.

وقبل بداية عرض الفيلم تتجلى علامات البشر على وجوه المشاهدين، ومعظمهم أسر تتكون من زوج وزوجة وأطفال. وفى أثناء عرض الفيلم ترتفع الضحكات، ويصفق الرواد عدة مرات، وبعد نهاية الحفل، تكتسى الوجوه بغلالة الرضاء المبهجة، فالفيلم، كما هو واضح، لى حاجة عند المشاهدين، سواء على المستوى الفكرى أو الفنى.

إن النجاح الجماهيرى لوصعيدى..» يثبت إمكانية استرداد الفيلم المصرى لسوقه الداخلية التى تعرضت لتقلص مؤلم منتظم، خلال الأعوام الماضية، كما يبين بجلاء أن «لغة التواصل مع المشاهدين إذا تمت معرفتها، وأمكن تفهمها، ومثلما فعل «صعيدى..» فإن النجاح يقدر.. محققا.

ربما كان الممثل الكوميدي محمد هندي هو الأكثر سطوعا في الفيلم. لكن بشيء من التأمل، ندرك أن جميع العاملين في «صعيدى..» أسهموا - بدرجات متفاوتة - في لمعان هندي.. ويدوره، عمل هندي بحيرته القانقة، على الارتفاع بمستوى العناصر البشرية المحيطة به، فضلا عن تجانسه مع اللغة السينمائية للفيلم.

كاتب السيناريو الذكي، محمد العدل، اختار قصة بسيطة، مألوفة، تدور حول شاب صعيدى نابه، حصل على الثانوية العامة بمجموع ضخم أتاح له الالتحاق بالجامعة الأمريكية، فماذا حدث له، ومعه؟ «البساطة» لا تعنى السطحية، فهنا، تمتد آفاق الاهتمام إلى ما هو أبعد من الرغبة في الإضحاك، بأى ثمن، وأبوة طريقة.. اختيار «الجامعة الأمريكية» بالتحديد، منح كاتب السيناريو فرصة «التنفيس» عما تحتل به الصدور من ضيق تجاه الولايات المتحدة في علاقتها بإسرائيل، واستلهاها لتراث السينما المصرية المعتمد في بعد من أبعاده، على «الثلاثيات» الشابة، يحيط بطله بصديقين في ذات مرحلته السنية، يؤدى دورهما أحمد السقا وطارق لطفى.. والفيلم في هذا يذكرنا بعمر الشريف وأحمد رمزي وعبدالحليم حافظ، أو شكرى سرحان وعمر الشريف ويوسف فخر الدين، أو في مرحلة لاحقة، حسن يوسف ويوسف فخر الدين ومحمد عوض.

«صعيدى..» إلى جانب موقفه العفوى ضد أمريكا، والمعادى بإصرار لإسرائيل، ينحاز لبطله الوافد من الجنوب، حاملا معه تلك القيم الأصيلة، التي تلقى قبولا واستحسانا عند الناس: الوفاء للصداقة، الدأب والجدية، التمسك بالكرامة، التواضع وعدم الغرور، الاعتراف بالجميل، التسامح.. ولا تأتى هذه المنظومة من القيم كشعارات تتردد في ثنايا المشاهد، لكن تتجسد في مواقف وعلاقات وسلوك.

انطلق مخرج الفيلم سعيد حامد بالسيناريو إلى آخر مدى، فأبرز المفارقات الكوميديية بين أبطال فيلمه من ناحية، وبين الصعيدى ونفسه من ناحية ثانية: محمد هندي «القصير» «الديقراطي» بطبيعته، يدخل في صراع مستعتر تارة ومعلن تارة، ضد مدرس مصرى المولد أمريكى الجنسية والميول، طويل القامة، ينطوى على نزعة «دكتاتورية» يصيغها بصيغة مهذبة، يؤدى دوره بإجادة هانى رمزي.. ويظن الصعيدى، في أول يوم له بالجامعة الأمريكية، أنه على قدر كبير من الأناقة، ويتلفت حوله بوقار من يعتقد أن الآخرين ينظرون له بإعجاب، بينما الحقيقة أنه يرتدى حلة ذات لون ريفى قامسا، صفراء، توحى - كما يقول أحد الطلبة - بأن صاحبها سقط في برميل «مسطردة» - الخردل.

وفي الشقة، يطالعنا هندي وقد ارتدى السروال الصعيدى الطويل، والقانلة ذات الأكمام. إلى جانب المفارقات التي تلفتها سعيد حامد، بمهارة، يلجأ إلى الاستعراضات الغنائية بأكثر من أسلوب. فعلى طريقة «الفيديو كليب» حيث اللطافات السريعة والرقص الحديث يقدم محمد هندي، في مركز تجارى كبير، أغنية «كاجولوه» التي تحاكي بلحنها أغنية «كامنا» الواسعة الانتشار، وعلى الطريقة التقليدية الرصينة، يقدم أغنية «شكولاتة» حيث يرقص هندي مع مجموعة من ذوى الوجوه السمراء، على أنغام سودانية، وقد ارتدى جلاب القطر الشقيق والعمامة.

يتدفق «صعدى فى الجامعة الأمريكية» سلسلا، ناعما، تغلفه موسيقى تصويرية اختارها خالد

حماد، بتصرف، من ألحان مألوفة، محببة إلى النفس، ففى أثناء سفر هنيدى بالقطار بالدرجة الثالثة طبعاً، نستمتع لتلويحة على لحن «ميتى أشوفك أشوفك».. وفى رحلة الطلبة إلى شاطئ البحر، يتصاعد لحن «الدنيا دى ريشة فى هوا» والفارق بين اللحنين يعبر عن تطور ما فى شخصية بطل الفيلم، الذى من الطبيعى أن تصحبه فى البداية نغمة صعيدية، ثم بعد فترة فى القاهرة، تواكبه نغمة عصرية، يكاد الفيلم أن يخلو من الأحداث الكبيرة، ولا يهتم فى بنائه بتقاليد الحكمة أو العقدة. ذلك أنه يهتم أساساً بالوقائع الصغيرة، التى تشكل نسيج الحياة، كما يتابع العلاقات الإنسانية بين الجميع، لذا، فإن «صعيدى».. أقرب إلى عرض الحال، يحاول أن يرسم لوحة عريضة، لا تكلف فيها، لمجتمع العاصمة فى السنوات الأخيرة.

الوافد من الجنوب، يسكن شقة متواضعة مع صديقه: أحدهما أحمد السقا، عاشق الموسيقى، الذى أكتسبته المدينة درجة من الميل لتصفية حساباته بالعنف، يحمل بين طيات ملابسه مديّة، يهدد بها حين تعرضه لخطر داهم.. تخرج من كلية التجارة، ولم يعمل بعد وفى قصة فرعية يتابع الفيلم علاقته بمطربة ناشئة تغنى فى ملهى متواضع، وعن طريق اصطفاها لأحد الأثرياء، تنتقل من حال لحال، متخلية عن الموسيقى الذى توهم، أو الذى أوهمته أنها تحبه.

ولا يتوقف الفيلم طويلاً إزاء ذلك الهجر المفاجئ، ولا يعالجه معالجة «ميلودرامية»، فبساطة وبروح متسامحة يعتبر الفيلم - شأنه شأن عاشق الموسيقى - أن هذه العلاقة الفاشلة من طابع الأمور، وأن الحياة فى مسارها وديمومتها، أكبر منها.

أما الصديق الثانى طارق لطفى، صاحب الشقة، فيعمل فى صالة بلياردو، وقد يكون عصبي المزاج، ساذجاً إلى حد ما، يتوهم أنه يحب المطربة الناشئة ويتشاجر مع عاشق الموسيقى ظناً منه أنه استحوذ على الحبيبة، وسريعا، يستجيب لحب جارتة الرقيقة، المقموعة من شقيقها شبه المتطرف.. ولاحقاً يتمكن طارق لطفى - بمساعدة صديقه - من الاقتران بجارته، قوية الإرادة، على الرغم من مظهرها المستكين.

وامتداداً لمنطق التسامح الذى يسرى فى شرايين الفيلم، يطالعنا الشقيق شبه المتطرف، وقد رضى عن الزيجة، وما هو يلتهم «السندوتشات» فى قاعة البلياردو.

من المواقف الجميلة فى الفيلم، ذلك الموقف المركب الذى يسرق فيه الصعيدى - إنه ليس ملاكاً على طول الخط - جهاز تسجيل عاشق الموسيقى، لبيعه بثلاثمائة جنيه، بينما ثمنه ألفاً جنيه. يغضب صاحب الجهاز، ويذهب مع صديقه إلى التاجر لاستعادته، لكن التاجر يرفض، مستعينا بقوة ضخم الجثة، وجهه يفيض بالشر، وفى لمسة كوميدية جميلة، يتحول البطيخ المخيف، عندما يرى المديّة فى يد صاحب الجهاز، إلى طفل مرعوب، ويتراجع قورا.. والطريف أن اسمه «لؤى»! وهو - كما ترى - يحدث مفارقة بين رفته ومظهر صاحبه الوحش!

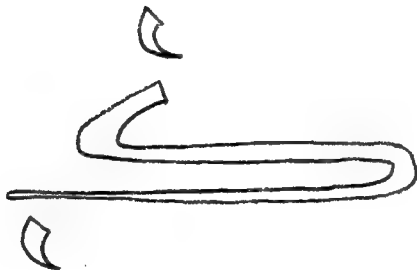
واستكمالاً للموقف، يتجه الموسيقى ليلاً بعد عودته من الخارج، إلى فراش الصعيدى ويخرج من جيبه رزمة من أوراق مالية، يمنحها لصديقه، ذلك أنه باع جهاز التسجيل بنصف ثمنه الأصلي، كى يتمكن الصعيدى من شراء الملابس التى يريد.. إنه مسوق إنسانى بالغ العذوبة، وإذا كان «صعيدى».. ينظر برحمة للجميع، بما فى ذلك فتاة الليل الطيبة، التى تؤدى دورها ممثلة سمراء

جديدة، مجتهدة، اسمها «مستورة» - فى الفيلم - فإن الفيلم لا يتصامح مع مثل العم سام، ذلك المصرى المولد الأمريكى: العقل والقلب والاتجاه، الذى يتناصب الطلبة المتعاطفين مع فلسطين العدا.. إنه يضطهد الطالب الوطنى الذى ينظم احتجاجا على إسرائيل بمناسبة مرور نصف قرن على إنشائها، وفى أثناء مظاهرة الطلبة، يهجم رجال الحراسة على المتظاهرين.. حامل العلم الإسرائيلى يلقيه إلى الصعيدى حيث يقوم آخر بإشعاله.. وعندما يحترق العلم الإسرائيلى على شاشة السينما المصرية، تضج الصالة بالتصفيق.. ولا يمكن للمتابع إلا أن ينتبه إلى معنى هذا التصفيق الذى يعتبر استفتاء شعبيا، شديد الوضوح، على العدا الذى له ما يبرره تجاه إسرائيل.

وأمام المحقق، فى نيابة أمن الدولة، يعلن الصعيدى أنه لم يكن يقصد حرق العلم، لكنه يعترف بأنه أحس بالراحة، عندما احترق العلم.

والفيلم بهذه اللقطة الذكية، يتحاشى تقديم الصعيدى كبطل استثنائى، ولكن يؤكد أنه المواطن العادى، الذى امتلأ قلبه بالمرارة تجاه إسرائيل.

«صعيدى فى الجامعة الأمريكية» - الذى ينتهى بانصراف الجميع من حول المنبر بكل ما هو أمريكى وبلقاء الصعيدى بزميلته التىبادلها حبا بحب، وبقيلات الامتنان من بطلنا لوالده المقبل من الجنوب ليشهد تخرج ابنه - قد يكون بنهايته المبهجة بداية سعيدة للسينما المصرية، تعيد لها جمهورها الذى غضب عليها، ومنها، وهجرها، لفترة غير قليلة من الزمان.



مرايا متعاكسة

إعداد: مصطفى عبادة

تقديم:

ها نحن مرة أخرى ، ولن تكون الأخيرة، نقف في مفترق طرق حقيقي، فيما يواجه الإبداع المصري بزخمه وتنوعاته ، الإبداع المصري المهدد دمه بين القبائل: قبائل النقد الصغرى الذى يخضع للمعرفة الشخصية أو لمجاملة كبير، وقبائل النقد المتخصصين فى الكتابة للجراند والمجلات العربية مما يفرض عليهم التدقيق فى اختيار ما يعرضون له، مما لا يتعارض مع قيم تلك البلاد.. وقبائل النقد الكبار الذين غابوا عن ساحة النقد تاركينها للصغار، لأنهم مشغولون بمشاريعهم الكبيرة، مشاريعهم التى تربوا عليها وحفظوها، وهم الآن يجترونها، بما لا يدع مجالاً للشك، لدى المرء، بأن الساحة المصرية تفتقر إلى ناقد كبير متفرغ، يضع النقاط فوق الحروف ، إننى أستطيع أن أسمى لك أسماء عشرين ناقداً كبيراً، وأرجو أن تدلنى على دراسة لأى منهم عن رأوية أو ديوان شعر لشاعر مصرى شاب، وهكذا تركت الساحة تتناهشها كتابات - مع احترامنا للجميع - أقل ما توصف به: عدم الوعى حتى بتاريخ النوع الذى تكتب فيه.

من أجل هذا - أو لكله - فكرنا فى هذا الباب، حيث يكتب المبدعون عن بعضهم البعض ، بعد أن تخلص عنهم النقد ، الفارق فى الكلام عن النظرية أو التعامل مع النماذج المستقرة . وهى كتابات يعتمد فيها أصحابها على ملكاتهم كمبدعين، وهذا ما يسكبها الدفء والحميمية، بالإضافة طبعاً لما حصلوه مما تيسر من نظريات نقدية، أملين أن يعذرنا الأصدقاء الذين تأجلت موادهم لأعداد قادمة ، فالدواوين والمجموعات القصصية والروايات التى تحتاج إلى متابعة كثيرة، لكن لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، كما نرجو أن تكون مساهمات الأصدقاء فى حدود ثلاث صفحات فلو سكا، لنتمكن من نشر أكبر عدد ممكن - منها.

مصطفى عبادة

علاقة الذات بالآخر "فى فانتازيا الرجلولة"

إن علاقة الذات الشاعر الشعارة الحدائى بذات الشاعر الحدائى قد صارت تمثل فى منظور الشعر الحدائى - ذاته - بؤرة الوجود والعالم على السواء فهى تمثل :

(١) بؤرة ولادة الشاعر الحدائى الذى غدا موجوداً لا وجود له إلا فى التجربة ومن ثم كان فى حوار أعمق بين ذاته وذات الآخر - أو بين الأنا/ الشخصية والأنا/ الأخرى المعممة داخل الإطار الجماعى.

(٢) بؤرة ولادة نص شعري حدائى والذى لم يعد ميلاده يتضمن قطباً كهربائياً واحداً مغروراً فى الذات كما يقول "ملكيش" بل أصبح يتضمن قطبين متصارعين هما "الذات والعالم أو الواقع" فالنص الحدائى لا يبدأ فى العزلة أو الفراغ بل فى نطاق العلاقات بين الشاعر ونظيرته الفاحصة للأشياء وبين الواقع بتعارض مفرداته وتعمد علاقاته - ومن هنا يوجد الإحساس المتوتر الذى يتخذ لنفسه وضعا تاريخياً على محور التحولات التاريخية - هذا الإحساس يمثل بالنسبة لشاعر الحدائى بؤرة لوعية التاريخى ومركزاً للتفاعل والمواجهة مع أحداث التاريخ ومآسيه - الأمر الذى جعل من القصيدة الحدائية تجسيداً حياً مباشراً لذلك الوعي وهذا الصراع.

** ومن خلال هذا التوتر الجدلى بين الشاعر والمعاش تكمن الخبرة الإنسانية بكل معانيها والتى وظفها - تماماً شعراء التسعينيات فى

محاولة لكشف الواقع ورصد أبعاده المختلفة ، وهذا ما حدده "بودلير" حين عرف الفن بأنه "سعر إيحائى يحتوى الشيء والموضوع فى آن واحد - العالم الخارجى للفنان .. والفنان نفسه".

** ومن هذا المنظور يأتى الديوان الأول للشاعر "محمود خير الله" فانتازيا الرجلولة" والصادرة أخيراً عن سلسلة إبداعات - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ليرصد التجربة الإنسانية من خلال الذات المنصهرة فى أتون الواقع من خلال لغة تحمل فى طياتها رفضاً لكل الجدران السوداء والتى هجرت الرؤية عن أفقها المفروض أن تتجاوزه.

** ويتكى الديوان على عدة "دوال" أساسية اتخذها الشاعر كمحاور رئيسية بنى عليها رؤيته الشعرية وهى رؤية ميتافيزيقية عبر جذور الواقع "المأسطر" أولى هذه الدوال دال "الماضى" والذى يجثم بحضوره الطاغى - فوق جسد المستقبل فما هو الخراب لا تنتهى تتمثل فى:

سوف تعود غداً
بعيداً عن طموحاتك الحضارية
سوف تعود
حاملة حليباً صباحياً لطفلك
المدرسي
وأقمشة ناعمة لزوجك الشابة
وجوارب غير مثقوبة الجنين
ورغبة أكيدة فى رؤية الحدائق
حتى تتذكر هذه الأشجار
التى شربت من قبل دموع فرك
"وبما شجر لدموعى" ص١٦

إن العصفور كان بلاستيكيًا ولا
يطيره سوى خيالنا المجنح

** وفي سبيل البحث عن الوجود
الأصيل تصبح "السعادة" لحظة من
لحظات الحياة يجب اجتيازها دون
التوقف عندها، وهكذا ترتبط الذات
بضرورة العزلة في مهمة أولية
للحياة - ولو بشكل إفتراضي -
قوامها الإحساس بالانتماء إلى عالم
الغربة.

"أنا لا أصلح لأحد

ربما

بعد أن تنمر ضلوع جديدة

لطفلي الوحيد

أصلح

"للجيوب والأجذية لا أكثر ص ٤٣

** ويتضح هنا - موقف الشاعر
من "الماضي" والذي ترسب خارج
حدود الذاكرة بأنه موقف مراد، لموت
مؤجل لا يفدى سوى إحساس زائف
بالطمأنينة والحلم واستعمال الشاعر
للأدوات التي تؤكد الرفض لدليل
صادق على ذلك.

"لن أدخل مفارئك ثانية"

قصيدة "قبل الموت بدقائق"

ولعل أهم الدوال المسيطرة على
الديوان هو دال "الخوف" وقد تعددت
صوره في معظم قصائد الديوان
متخذة أشكالاً عدة منها:-

(١) الخوف من الأب وصعوبة

التعامل معه

لأبي وجه غليظ

وشغاه كذلك

** الأمر هنا مختلف فالماضي لم
يعد صوراً جميلة ينقشها طفل صغير
فوق أشجار القرية أو عبثاً تضج له
الأزقة الضيقة.

"الماضي" عند "محمود خير الله"
لحظة احتراق لا يخبو لظاها - حيث
طفولة مغايرة تحمل في أحشائها
بذرة الرفض:

منذ سنوات بعيدة

رفض طفل ريفي اللعب مع
الأطفال

وصنع هرمًا من الكتب صغيراً

وراح يقرأ

ثم ابتسم للقصائد التي تسيل

من رأسه حتى صارت ضوءاً

يخرج مباشرة للسماء.

"الكل ليس في واحد" ص ٢٤

ورغم أن الماضي "حاضر" بدلالاته
المتعددة إلا أن الشاعر "يراوغ" هذا
الحضور بأن يجعله مهمشاً ولكنه
حتى يتمحور تحت ضغط الواقع يظل
مسكوناً به واجسه ويكون في أحيان
كثيرة بمثابة "الخلاص" من سطوة
الواقع مما يشجعنا إزاء نوع من
الوعي المتلبس والمعقد وهذا ما نراه
في قصيدة "نمد الأيدي ونمسك
الذاكرة من الخلف" حيث يبدأ
الشاعر القصيدة باستحضار الواقع
بصوره الفارقة حيث السعادة التي
لو جاءت من الباب ستجد من خلال
موقف ضدى مألها المرصود وهو
"الخروج من الشباك"

"وهكذا دوماً

نمسح ذاكرة تعولنا كل صباح

حينما نستيقظ فرحين

ونأخذ في شرب الشاي ونقول

أن أنخرط فى عمل جماعى"
قصيدة "فانتازيا الرجولة"

إنه إحساس بالالتباس بين
النموذج المتسلط بقوته وسطوته
ونفوسه والنموذج الغض الذى
يتحسس بخوف الإنفعالات الأولى
للحياة مما يجعلنا أمام مشهد مأسوى
قائم وعلاقة قائمة على التوتر
والانتهزام.

"لا بد أنه أبى الذى لم يترك لى
مربعا للهو
أبى ترك عباءة واحدة لواجب
العزاء"

قصيدة "يوم عادى" ص. ٧
(٢) الخوف من الحرمان. ويتضح
ذلك فى قصيدة "لماذا ترفع الأحلام
يديها وتنظر للحائط".

لأنهم يملكون أرغفة أكثر نظافة
فهم ولا شك
يعطون لأطفالهم ضحكا أكثر
رنيئا

مقطع "اشتراك" ص. ١٨
وهو خوف طبقي "يتمترى الذات
الكادحة فى مواجهة تحديات المجتمع
البرجوازي ، حيث يصبح مكمن
الخوف فى "بطالة الحافظة". والدموع
المحبوسة بداخلها بتعدد أسناب تلك
الدموع:

حافظة نقود وحيدة تستطيع أن
تربط فيها أسرار حزنك
بعيدا عن دموع الزوجة
وتدفن قليلا من متاعب العمل فى
قاعها الضيق

"البطالة بوصفها حافظة
نقود" ص. ١٠

هذا الخوف هو الذى يدفعنا إلى
الدفاع عن سعادتنا البسيطة جداً فى
إمتلاك أقل الأشياء حق "الوجود"

وانف أيضا

وأبدا لم أكن أضحك

وهو يداعب الأخ الأصغر

لحيته لأنه يذله

والكفى لأن الضحك ربما توقف

حينما جف صدر أمى

ولم يعد يدار الحليب المناسب لى

"فانتازيا الرجولة" ص. ٦٢

** فصور الأب فى نظره صورة
مصغرة للمجتمع وهذا الموقف
يذكرنا بموقف "كافكا" من أبيه حين
يقول: "كأن لا يتركنى أعيش فى
العالم..."

وهو موقف بطبيعة الحال - يدعو
إلى المزيح والذى ينتج عنه بالحثم
البكلام كنتيجة طبيعية لهذا
الكتب:

... فلما بكيت كثيرا
حينما اندلعت من طفولتى
صربا شات

وأحرقت مراهقتى
، هذه السلطة الأبوية قد عادت
بالتأثير العكسى على علاقة الشاعر
بالآخرين حتى فى مشاعره الخاصة
فالأبوية وفق هذه الرؤية تبدو
وكأنه عنصر طارد لنا فلا نجد
الذات تنسجى به من الخوف
سوى الخوف والتفوق فى إطار
فرض أن

"ظلت" الفتاة أى فتاة
تعنى لى أشياء كثيرة
- نظرات أبى اللامعة
- إبتسامات أمى القامضة
لشاربها الذى يخط

- عيون أختى الحاقدة على فتوتى
وأجلينها صورت شابا
ينفخ جيدا تفاصيله الجميلة
بأخطائه الكثيرة
لم يعد يجلى معى

الواقع بوجهه القبيح . لذلك سيظل
المشهد مأسوياً وقائماً حتى فى ظل
لحظات الهزل والكوميديا
عيد عبد الحليم

أقنعة الشاعر وشفاهية الكتابة

"هزيمة الشوارع" هي التجربة
الثانية للشاعر سامى الفياشى بعد
ديوانه الأول "قضاء لها ومسافة لى"
والتي يحاول من خلالها التأكيد على
تفرد تجربته الشعرية فى إطار موجة
الكتابة الجديدة الآن فى مصر
باعتباره واحداً من أكثر أبناء
قصيدة النشر حرصاً على التواصل مع
النموذج الحدائى السبعينى الذى
يعتمد تقنيات خاصة فى الكتابة،
وفى التعامل مع النص الشعرى
بشكل عام، وهو ما يتجلى فى العديد
من الصيغ الكتابية التى تتضح فى
أكثر من موضع وفى مقاطع كثيرة
تنتشر فى كل الديوان مثل قوله فى
قصيدة غواية:

وحدي
فى قدس الأقداس
تعامدت عليك.

وكوني
سيدة الجمر/ البعث/ الصيرورة
فالنار لديك
ومنك إليك أنا الهارب
فاقتربي

إن من يبحث عن الأوزان
العروضية سوف يجد ضالته بالتأكيد
فى مثل هذا المقطع - وغيره الكثير
من المقاطع - لكنها دائماً ما تكون

السعادة كبيرة جداً فى نظرنا
عودة البراز لمؤخرة طفلي
وعودة ابتسامته الجميلة
قطعتان من السعادة
لا استطيع شراءها
بكل الرموز الجميلة
التي يفصحها "البنك المركزى
المصرى

"الحقد على صلاح حامد" ص ٥٦
(٢) الخوف من الآخر .. مما يجعل
الشاعر يفصل بين ذاته وتطلعاته
الفكرية والاجتماعية.
عندما هاجمنا "قطاع الحب"
فى الحديقة العامة
وسبونى بأمرى وأبى
أعطيت لهم نقودى الأخيرة
على أن يتركونا نرحل
وهكذا وقعت على حقيقة تحت
جلدي

وصارت خيالاتي هي التى تدافع
عن "الشرف" لا أنا"
قصيدة "فانتازيا الرجولة"
والخوف فى تلك الحالة لا يعطى
معنى للتمرد حيث البيروقراطية
المتماثلة فى شتى الجوانب "الأب/
رئيس العمل/ الحرمان/ المدينة /
الأصدقاء / الحبيبة... إلخ"

حيث يصبح رد فعله تجاه هذه
الأوضاع محصوراً فى المثلول لها:
"هزمتى سرادقات كثيرة،
وضحكت فى وجوه عابسة تتشقق
الأنسجة بوجهي وتظهر حفرتان
عمل جانبي الفم، تتوغلان عميقاً
كلما كان الموقف مضحكاً، باستثناء
لحظات الوداع لم أكن أنتهم"

"حفرتان من ضحك ص. ٧
فالضحك هنا كره فعل لا إرادى
يقف حائلاً فى مواجهة الذات
للأشياء الثابتة الماثلة فوق أرض

تتأقن ذلك مع ما حفظناه فى كتبنا المدرسية عن الشعر فى علاقته بالمجاز وما يعنىه من استعارات وتشبيهات ... إلخ.

فالنثر هنا يعنى "القلب المفتوح" ، "الحديث المتصل" ، "الاستطراد" ، والمجازات البسيطة الواضحة التى تباعد قدر ما تستطيع عن الصورة المركبة النثر هنا يعنى التماهى مع الصورة الشفاهية للقصيدة. وهذه الأخيرة تتأقن تماماً مع ما يمكن أن يفهم منها من حيث اقترابها من مفهوم الإنشاد.

فهى قصيدة تعتمد الشفاهية فى تقنيات كتابتها فقط. وبعبارة أدق هى قصيدة شفاهية الكتابة / كتابة القراءة. فهى لا تطرب ولا تستهدف الطرب ، بل ولا تلتفت إلى قارئها إلا باعتبارها حالة مشابهة لا ينبغي له أن يدخلها إن لم تكن تمسه من قريب. لذا فهى قصيدة قصيرة تكتفى فى بعض حالاتها بسطور ثلاثة أو سبعة على أكثر تقدير ، بينما لا تزيد - إن طالت - من الصفحات الثلاث إلا فيما ندر، يقول فيها الشاعر كلمته البسيطة الواضحة المباشرة فى إيجاز شديد، ثم يحمل قلمه ورغبته وينام.

هى قصيدة محورها الفرد فى حالاته وأقنعه وغرفة المظلمة التى يتجول فيها بحرية تامة بين ما تمنحه له اللغة من أقمعة يلبسها وتلتبس به فتسهل من مهمته كهامل رسالة مشفرة لا تعطى مفاتيحها لكل عابر وتشترط مسافات خاصة للدخول إلى عوالمها . وهى فى كل هذا لا تخرج عن كونها منولوجات طويلة أم قصصيرة لا يهم، هى محاكمات الفرد لذاته المتغيرة،

مستترة خلف العديد من الزخافات البسيطة ، إلا أن هذا لا يعنىنا كثيراً ولن نتوقف عنده إلا لكى نحاول أن ننفى عنها أنها قصائد تفعيلية، فمثل هذا المنطق يصلح لإثبات أن الكلام العادى الذى نتحدثه جميعاً يدخل فى باب الشعر.

فقط أريد أن أشير إلى (تعامدت عليك) ، (سيدة الجمر/ البعث/ الصيرورة)، (ومنك إليك أنا الهارب فاقتربي).

هى جمل مجازية بالأساس ، تحمل صوراً كلية التخيل، يصنعها الإيقاع إذا ما التبس بقتاع الشاعر فى خصوصية التجربة، فهى جمل أقرب ما تكون إلى "الكليشيات" سابقة التجهيز التى تغوى كاتبها بما تحمله من دلالات كثيرة متعددة كانت هى الأساس المبدئى لشعر الحداثة فى مصر والذى توسل فى إعلان وجوده بالعديد من العبارات المرسلة مثل "تفجير اللغة" و"حقن الدلالة" و"التناص" ... إلخ.

غير أن سامى الفباشى لا ينسى انتماءه الصميم إلى جيل قصيدة النثر بما تحمله التسمية من تناقض فى العنوان يتسق تماماً مع تناقض الذات الشاعرة فى حالاتها المتعددة المتباعدة المتبدلة التى تكره الشعارات والمقولات الثابتة. فالإنسان ألف صوت مختلف ومتناقض، ألف حالة وموقف وتعبير، وهكذا الشاعر إذا ما حاولنا قراءته مستندين إلى أبسط قواعد التحليل النفسى.

أيضاً تنتمى قصيدة سامى إلى قصيدة النثر بما تحمله التسمية من معنى التورط فى المباشرة والتصريح دون التلميح حتى وإن

ومحاولاته الدائمة لقراءة ما يعتمل فيها، ويدفعها لاتخاذ المواقف الصغيرة باعتبارها مؤشراً وعلامة سلوكية عليه أن يقرأها جيداً ويختبر قدرتها على التحمل والافصاح عن مكنوناتها العميقة. ويتخذ الشاعر في ذلك كل ما يمكن أن يتاح له من أقتعة فهو يحمل ضمير المتكلم أحياناً:

و أنا أحرك الهواء أمام وجهها
أبص إلى رف مكتبتني

(الديوان - ٢٢)

وأحياناً أخرى لا يجد أمامه إلا ضمير الغائب:

عندما أرهقته الخطي
للم جوعه القديم
(الديوان - ٧).

وغالباً ما يبقى في مكانه الأثير فيكون هو المخاطب في النص الشعري وهو المتكلم في وقت واحد:

وحدك
تعد الأصدقاء العابرين
(الديوان - ٨)

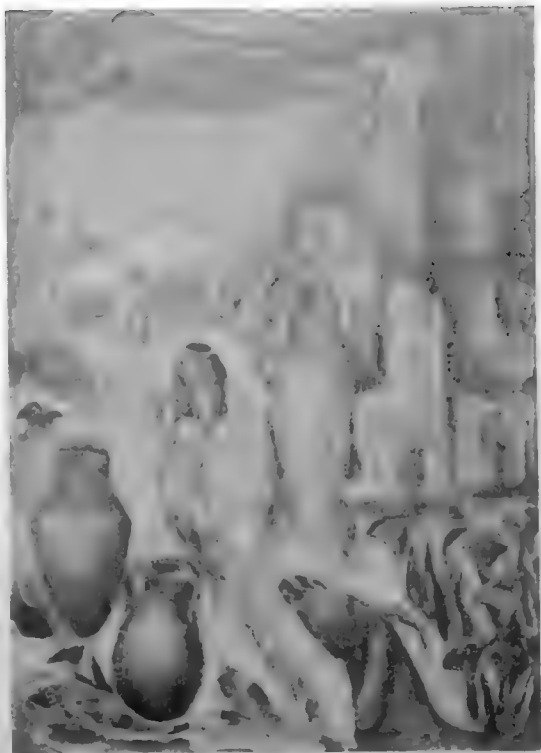
وهذه الأخيرة واحدة من أبرز الوسائل التعبيرية في قصيدة النثر الجديدة وأكثرها استخداماً وشيوعاً فيما بين كتاب الجيل الجديد حتى أن أحدهم قد انتهى مؤخراً من كتابة رواية كاملة مستخدماً ضمير المخاطب ، وهي تقنية تتيج للشاعر أن يهاجم ويدافع، ويتساءل، ويحاول الإجابة، وينفى ويثبت ، ويوجه النقد، وي طرح شكوكه بشكل أكثر حيادية وربما كان أقرب إلى الموضوعية في محاولته لرصد وتحليل ما يعتمل في داخل ذاته القلقة المرتبكة الهشة التي ربما تستعصى على الآخرين

وهزيمة الشوارع التي يعيشها

سامي الغباشي هي هزيمة من عمر شاعرها نفسه "عمرها ثلاثون عاماً". فهي هزيمة شخصية جداً لا تتجلى بحال من الاعتراف بكونها هزيمة ، بل وتدافع عن كونها هزيمة "نفسى" التعبير الصريح والمباشر عن الواقع الذي يعيشه إنسان العالم الثالث كأنثى شائثة لا تملك إلا الإعلان عن وضعيتها المتردية ، وصب لعناتها على أولئك الحمقى المتخمين.

هي هزيمة رجل وحيد يعد الأصدقاء العابرين، ويلجأ إلى لعبة التشابه المتخيلة بينه وبينهم بحثاً عن ذلك المشترك الذي يدفعه إلى محبتهم وتصديق ما يروجون عن أنفسهم من أكاذيب لا تتسق مع أصحابها لكي يقنع نفسه بأنه الوحيد القادر على تسمية الأشياء بأسمائها ، فهو لن يكتب الشعر كما يليق "بالجريون" أو "زهرة البستان" مثلاً فعل شعراء الحداثة الذين أشرنا إلى حرصه على التواصل معهم، والذين (أخفوا شقوق كعوبهم بأحذية أنيقة/ وراحوا يتبادلون الحكايات/ عن الويسكي المهرب.../ وسجائر المارليورو/ والسوبرانو الجميلة التي بادلتهم النظرات في الأوبرا/ لكنهم عندما هموا بمقادرة الكراسي تصسسوا جيوبهم / وتبادلوا النظرات / وانسلوا فزادى / لتخلو أماكنهم لآخرين/ مازالوا في طراجتهم/ يتحسسون الأماكن/ واللافتات/ ويقضون النهار - في التسكع وتأمل واجهات المحال).

عبد الوهاب داود



تخريب الفن وبلبله

ناصر عراق

يبدو أن هناك مؤامرة ما، لإيقاعى فى شرك التكرار وثقله، لأن الذى يحدث فى الحركة التشكيلية المصرية منذ أعوام ، يدفعنا - أنا وغيرى - للتنبيد به وفضح التوجهات الخبيثة التى تقف خلفه، وقد كتبنا، وكتب غيرنا، وقلنا وقال غيرنا، إن هناك خصوصية، لمصر ومحيطها العربى، تحتم علينا ألا نلته خلف تقليد كل ما «يبدعه» الغرب دون تفكير ومساءلة، وأن العبث الذى يحدث فى صالون الشباب منذ إنشائه، يقرض علينا مواجهته، خاصة بعد أن وصل الأمر العام الماضى بأحد الشبان وقد اقتحم إحدى المقابر فى الخانكة بمساعدة «تربى» واستخرج جثة إنسان، ليستخدما فى عمل «فنى» يشارك به فى الصالون!! لقد وصل الأمر إلى مستوى غير مسبوق من الاستخفاف، مما جعلنى أبدأ كلامى بهذه المقدمة، وهذه الواقعة المؤسفة التى حدثت العام الفائت حتى يتسنى لنا معرفة الحال التى وصل إليها هذا الصالون.

ومن المعروف أن وزارة الثقافة نظمت فى عام ١٩٨٩ من خلال المركز القومى للفنون التشكيلية أول صالون للفنون التشكيلية للشباب تحت ٣٥ عاماً، بحجة تشجيع الشباب على الإبداع والابتكار، وفقاً لبرنامج وزير الثقافة الجديد فى ذلك الزمن فاروق حسنى، الذى مازال ينعم بمنصبه حتى الآن!!

على مدار عشر دورات، كان القائمون على الصالون يروجون لأفكار محددة، ويحضون الشباب على اعتناقها باعتبار أن هذه الأفكار، هي آخر وأحدث منجزات الفن في الغرب وقد تمثلت هذه الأفكار في الاحتفاء باتجاه فنى محدد، وتسفيه الاتجاهات والمدارس الأخرى، باعتبارها اتجاهات متخلفة لا تتواءم مع التطور العالمى!!

أما هذا الاتجاه الذى لقى كل ترحاب من قبل أصحاب الصالون فيتمثل فى ما يسمى بالعمل المركب.

حكاية العمل المركب

بداية نقر ونعترف أننا لسنا ضد أى اتجاه على الإطلاق، بل نؤكد على أن تعدد الاتجاهات والمدارس الفنية، يفجر طاقات الإبداع داخل الحركة التشكيلية، ولكن المشكلة تكمن فى الآتى : إن هذا الاتجاه ظهر أثناء الحرب العالمية الثانية وما بعدها مباشرة، كرد فعل طبيعى لما حدث فى الحرب، حيث شاهد الفنان الغربى التدمير الذى أوجدته الحرب، علاوة على انهيار قيم الحضارة الحديثة، وبالتالى كان من الطبيعى والمشروع أن يتفاعل الفنان مع المأسى والخراب الذى أحاط به من كل جانب.

لاحظ من فضلك، أن المدرسة «الدادية» ظهرت أيضا أثناء الحرب الأولى، وبالتحديد عام ١٩١٦، وكلنا يعرف مدى احتقار هذه المدرسة للفن، ومحاولاتها من أجل تقديم أعمال «فنية» منفردة.. غريبة، ولعل «البولة» التى عرضها الفرنسى «مارسيل دوشامب» باعتبارها عملا فنيا، تثبت مدى جنوح هذه المدرسة.

وفى عام ١٩٤٦، أى بعد انتهاء الحرب الثانية مباشرة، عرض الفنان الأمريكى «كينهولتز» أول عمل يندرج تحت اسم «العمل المركب»، وكان عبارة عن حجرة نوم امرأة عاهرة، فى زمن الحرب، تحتوى على سرير ومنضدة وماكينه خياطة وأدوات النظافة والتجميل الشخصية.. إلخ.

ورغم أن هذا الاتجاه لم يجد رواجاً كبيراً إلا بعض الوقت، حتى بداية الخمسينيات، إلا أن ثورة الطلبة التى اجتاحت أوروبا عام ١٩٦٨، أعادت «الاعتبار» مؤقتاً لهذه الأعمال الغريبة، وبدأ الفنانون يعبرون عن بأسهم وإحباطاتهم فى المجتمع بإنجاز أعمال «فنية» شديدة الغرابة مثل ذلك الفنان الأمريكى «التردوماريا»، الذى أقام معرضاً فى ميونيخ فى الفترة من ٢٨ سبتمبر إلى ١٢ أكتوبر عام ١٩٦٨، وقدم لزواره طوال فترة المعرض كمية من النفايات بعنوان : (٥٠ متراً مكعباً من القاذورات المستوية) كما جاء فى كتاب مختار العطار «الفن والحدائق» الصادر عن الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى، ويضيف العطار:

(أخذت هذه البدع التشكيلية توغل فى الإسفاف، حتى وجدت طريقها عام

١٩٧٢ إلى أكبر وأعرق المعارض الدولية الفنية فى العالم وهو بينالى فينسيا.. بلغت تلك «البدع» حداً من الإسفاف، والتدنى، دفع شباب أوروبا إلى الثورة وتحطيم واجهة البينالى، الأمر الذى دفع المسؤولين إلى إيقاف «الدورة» والامتناع عن إقامة الدورة التالية عام ١٩٧٤.. ثم أصبح هذا النوع من النشاط الإبداعى نادراً فى أوروبا بعد ذلك) انتهى كلام العطار.

تتبع المفارقة المحزنة إذن، من أن أصحاب الصالون عندنا يقدمون دعمهم بلا حدود لهذا الاتجاه - الذى انتهى أصلاً قبل ربع قرن - بحجة أنه الأحدث!! وبرغم أن ظروف البيئة والمجتمع والإرث الثقافى عندنا تختلف بشكل كبير عن المناخ الأوروبى والأمريكى الذى ظهرت فيه هذه الأعمال ، برغم أن الجمهور الأوروبى لفظ الكثير منها، إلا أن ذلك لم يمنع أصحاب الصالون عندنا أيضاً من حث الشباب على اقتتراف مثل تلك الأعمال، بل ومنحهم الجوائز السخية خد عندك مثلاً: العمل الذى قدمته رجاى الصادق، والذى احتل حجرة كاملة فى مجمع الفنون الذى يقام فيه الصالون بانتظام. عرضت رجاى مجموعة من الأشكال العشوائية غير المنتظمة، والتى تتكون من حبال وعصى وأوراق. بعد أن وضعتها على أرضية القاعة.

إن المرء ليحار حقاً فى تفسير هذا العبث، أو حتى الاستمتاع بلئى فكرة، أو رؤية بصرية ما.

كذلك، قدمت هويدا السباعى، عملاً عبارة عن حجرة ضخمة جدرانها من المشمع الخفيف، ودخلها أجزاء من زجاجات وأنايب، وبرطمانات، وقفازات من الجلد. وبالونات.. إلخ بحيث تصنع هذه الأشياء الجو الخاص بالعمل الطبى أو الكيميائى ولكن فى صياغة هشة.. ومضجرة!!

يجب أن نلفت الانتباه إلى أن هذه الأعمال محرومة من فرصة الدوام، بمعنى أنها تفك وتلقى مكوناتها فى المزيلة فور انتهاء المعرض مباشرة!! كذلك تكرر هذه التكوينات لمنطق الاستسهال، وعدم الجدية، أو امتلاك الصدود الدنيا من المهارات التكنيكية، علاوة على أن أحجامها الضخمة جداً تفرض سؤالا منطقياً.. وهو: هل من الممكن أن يقبل إنسان على اقتناء عمل - يفرض جودته - يحتل حجرة كاملة مساحتها ٤x٦ متر مربع مثلاً ؟ ولأن الإجابة بالنفى فى الغالب، فإن من يروجون لهذه الأعمال، لا يدركون مدى احتياج المجتمع لها، وهل هى تلبي حاجة جمالية أو روحية، أو حتى تثير خموله واستكانته، أم لا ؟

لجنة التحكيم.. ورئيسها

منذ اللحظة الأولى التى أعلن فيها لأول مرة عن صالون الشباب وحتى الآن، ولجنة التحكيم التى تشكلها الوزارة عن طريق المركز القومى للفنون التشكيلية، لا يمكن أن تخلو من عدد معين من الأشخاص، الذين يدعمون تلك الاتجاهات، ويحتلون المواقع المعتمدة فى مؤسسات الدولة. يصح القول إنه لا

يجتمعون كلهم دفعة واحدة فى كل دورة، ولكن يجب أن تضم لجنة التحكيم عدداً كافياً منهم، يضمن لهم عند التصويت تمرير الأعمال «إياها»، بل ومنحها الجوائز السخية!!

هؤلاء السادة الأعضاء هم، د. مصطفى الرزاز، رئيس هيئة قصور الثقافة، والمقرر السابق للجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة، د. فرغلى عبد الحفيظ، العميد السابق لكلية التربية الفنية، وأحد رموز السلطة. والذي يمثل مصر دوماً فى المعارض والمسابقات الدولية، د. عبد الرحمن النشار العميد الأسبق لكلية التربية الفنية والذي شكل مع د. أحمد نوار رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية والاثنان السابقان جماعة فنية أسماها «المحور» فى أوائل الثمانينيات، قبل أن تنعم عليهم الأيام بالمناصب الفاخرة!!

د. محمد طه حسين العميد الأسبق لكلية الفنون التطبيقية أما السيد أحمد فؤاد سليم، فهو القوميسير العام للصالون طوال عشرة أعوام!! فضلاً عن إدارته طوال ٢٢ عاماً لمجمع الفنون الذى قام فيه الصالون منذ ستة أعوام، بالإضافة طبعاً إلى كونه المنظر الرسمى للسلطة التشكيلية!!

الا يكفى ذلك العدد للحصول على الأغلبية؟ أما مفاجأة لجنة التحكيم هذه المرة، فهو رئيسها الكاتب الصحفى كامل زهيرى!!

ورغم احترامنا الكبير للرجل صاحب المواقف الوطنية الواضحة، بغض النظر عن السقطة الأخيرة التى جعلته يقبل رئاسة لجنة الاحتفال بذكرى الحملة الفرنسية على مصر، والتى جلبت له المتاعب، وبرغم أن له كتابات متناثرة من الفن والفنانين التشكيليين، بل ومارس هذه الهواية سراً، حتى عرضها العام الماضى على الناس، أقصد مزاوله الرسم والتلوين.

أقول، برغم كل هذا، فإنه لا يمنحه أحقية رئاسة لجنة تحكيم الصالون، لأنه غير متخصص بشكل كافٍ يتيح له إبداء وجهة نظر صائبة حول ما يحدث فى الصالون!!

وها هى النتيجة أمامنا واضحة.

ولأن العدد الذى شارك كان كبيراً - ١٨٤ شاباً، فقد استطاع بعضهم أن يثبت حضوره ويؤكد موهبته، مثل الفنان إبراهيم الدسوقي فهمي، الذى تمكن من اقتناص الجائزة الثالثة «تصوير» عن عمل جيد، صور فيه أربع نساء وقفن فى شرفة بعد أن اتخذن أوضاعاً مختلفة. أكد إبراهيم مهارة فى محاكاة الواقع حيث جادت أجساد النساء منضبطة تشريحياً، كذلك حقق الفنان إنجازاً إيجابياً من ناحية متانة التصميم ورسوخه.

أما الفنان محمد دسوقي، فقد عرض علينا مجموعة جيدة تتناول قرى الصعيد التى تستقر فى حضن الجبل، من خلال أسلوب يجمع بين الواقعية والتأثيرية، ولكنه لم يتمكن من الاستحواذ على أية جائزة. هناك أيضاً أحمد محبى فى الحفر، أحمد سليم فى التصوير.

عموما.. عدد من شارك بأعمال تستحق الإشادة قليل. أو قل أن ضخافة الأعمال المركبة وجوانزها، قد حرمت الأعمال الجيدة من نعمة التفات الناس إليها!!
يبقى أن نذكر أن الكاتب الكبير محمد عودة، قد ندب بما حدث في صالون الشباب التاسع في العام الماضي، بل وطالب بقرع ناقوس الفطر، لأن أصحاب الصالون لا يدركون مدى مسئولية الفنان التكتيلى في دولة نامية، وأكد أن الحكمين لا يملكون أى وعى عن الثقافة التى تحتاجها البلاد، وما هو نموذج الفنان الشاب الذى نريده، كى يساهم فى بناء عقل ووجدان المواطن المصرى
وأزعم أن قناعته بهذا الكلام ستزداد رسوخا عند ما تضطره الظروف التعيسة أن يشاهد العبت مجسماً فى صالون الشباب العاشر!!



نساء فرويد.. وخوانهم

نضال حمارنة

- * ولد سيجموند فرويد فى ٦ مايو سنة ١٨٥٦ فى مدينة فيرج التابعة لإمبراطورية المجر، وكان الولد البكر من زوجة أبيه الثانية. عند بلوغه الرابعة انتقلت أسرته للعيش فى فيينا.
- * عمل والده بالتجارة، كان متساهلا فقط مع فرويد ومتسلطا فى البيت مع الزوجة والبنات الخمس، لكنه كان ضعيفا وجبانا تجاه الإهانات التى كانت توجه له خارج البيت لكونه يهوديا. هذه الازدواجية جعلت فرويد يحتفظ بمشاعر متناقضة تغلفها خيبة الأمل تجاه والده، أما علاقته بوالدته فكانت مليئة بوشائج عاطفية قوية.
- * درس الطب ومارسه، اهتم بشكل خاص بمرض الهستيريا.
- * درس التنويم المغناطيسى فى باريس على يد العالم الشهير شيركو.
- * سنة ١٨٨٦ تزوج من مارتا برتاير وأحب منها ستة أبناء.
- * سنة ١٨٩٥ أصدر كتابا مع برونز يتضمن اكتشافه الجديد فى معالجة الهستيريا عن طريق تداعى الحديث، الذى كان أساس التحليل النفسى.
- * سنة ١٨٩٦ إثر وفاة والده أخضع نفسه للتحليل ليستطيع تفسير مشاعره وأحلامه التى سببت له أزمة حادة، أثناء تحليله اكتشف أنه مصاب بما سماه هو بعد ذلك «عقدة أوديب».
- * سنة ١٩٠٠ أصدر كتابه «تفسير الأحلام».
- * واستمرت إنجازات فرويد فى تصاعد، أرسى خلالها طرق التحليل النفسى كمجال عمل يكتنه من الدخول فى عمق الإنسان وفهم مشاعره وسلوكياته، وفى أحيان كثيرة شفاها.

* سنة ١٩٢٣ أصيب بسرطان الفك وأجرى بعدها على مدى سنوات ٣٣ عملية جراحية وظل رغم مرضه مثابرا ومتمرسا ومتمترسا فى قلعة مدرسة التحليل النفسى حتى بعد اختلاله العلنى مع أهم تلاميذه «أدلر، ويونج».

* سنة ١٩٢٩ حصل على جائزة جوتة فى الأدب على مجموع مؤلفاته.

* سنة ١٩٣٦ انتخب عضوا فى الأكاديمية الملكية النمساوية.

* سنة ١٩٣٨ توجه مع أسرته للإقامة فى لندن بعد تعرضه للاضطهاد فى النمسا.

* فى ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٩ توفى فى لندن.

التحليل النفسى مسلك لفهم الجسد

رغم الانتقادات الكثيرة التى وجهت لنظرية فرويد، إلا أنها ما تزال تحتل مكانا مرموقا فى دراسات العلوم الإنسانية كافة، وقد تأثر بها العديد من مبدعى الأدب، وقامت على أكتافها مدارس نقدية عديدة رصدت ودرست النصوص معتمدة على اكتشافات فرويد.

ويمكننا القول إن الكثير من المصطلحات المستخدمة فى ثقافة العالم اليوم تعود إلى فرويد مثل «العقل الباطن، اللاوعى الشعورى، الأنا، التابو... إلخ». بغض النظر عن اختلافنا معه فى مسألة تمييزه الجنسانى إلى الرجال، لكنه هو نفسه كان شجاعا وقاسيا عندما قال فى أواخر أيامه «إنه اهتم بفهم عذابات البشرية، ولم يهتم إطلاقا بتخفيف تلك العذابات». كتب فرويد فى «ما فوق مبدأ اللذة».

«إن الجنس البشرى بوصفه جنسا أنهكته قبضة دافع رهيب للموت، ومازوخية بدنية يطلق لها الأنا العنان على ذاته. فالهدف النهائى للحياة هو الموت أو العودة إلى تلك الحالة اللاحية الرحمية، حيث يكون الأنا فى مأمن من الأذى، وإذا كان إيروس «الطاقة الجنسية» هو القوة التى تبنى التاريخ، فإنه أسير تناقض مأساوى مع ثاناتوس «دافع الموت». ورغبتنا فى أن نزحف أبين إلى مكان لا يمكن فيه أن نتأذى، إلى الوجود اللاعضوى الذى يسبق كل حياة واعية هى التى تيقننا نصارع قديما. وهكذا يكون الأنا كيانا جديرا بالشفقة ومحفوقا بالمخاطر، يسحقه العالم الخارجى ويسومه الأنا الأعلى صنوف التوبيخ واللوم القاسين، ويبلوه الهو بمطالباته الجشعة التى لا تروى».

قدم فرويد للعالم نظرية مادية حدثية، تحلل الذات الإنسانية منذ الطفولة من خلال العلاقات الداخلية والخارجية، من خلال تلامص الأجساد وتحالفها، فالتفاعلات النفسية المعقدة التى تحدث لنا أثناء الطفولة نتيجة لاحتكاك أجسادنا بالأجساد المحيطة بنا، ويصبح تفكيرنا وسلوكنا ومشاعرنا انعكاسا لها، لكن تلك الأجساد لا تعيش فى فراغ، وإنما فى محيط اجتماعى محدد، فدور الأسرة وطريقة العناية بالطفل والقناعات والمعايير الاجتماعية.. إلخ، تتألف لتشكيل مخبرا ثقافيا تعيش عليه ويختلف من مجتمع إلى آخر.

من هذا المنطلق سنلقى الضوء على نساء دخلن حياة فرويد وأثرن بشكل أو بآخر، على وجل عبقرى اهتم ببيكولوجية المرأة لكنه فى النهاية اعتبرها «قارة مظلمة».

المرأة فى حياة فرويد الطفل

كان فرويد الصغير تحت رعاية مربية كاثوليكية، تفرغت له، تأخذ بانتظام للكنيسة، لكنه افتردها فجأة عندما بلغ الستين ونصف السنة، كانت تأخذ منه مصروفه، وتحبسه على سرقة نقود العائلة، إلى أن ضيها أحد أخوته وأبلغ الشرطة عنها فسيجت. لكن فرويد لم يفقد عاطفته الشديدة تجاهها، ولم يكف عن حبها، بصرف النظر عما قيل عنها بعد إبعادها. وربما كانت هذه التجربة أول خيبة أمل بالناس لدى فرويد، هذه الخيبة التي ستتكرر على مدى حياته كلها (١).

فتوقيت موعد اختفاء المربية واكتشاف سرقاتها، تزامن مع فطامه ومع ولادة أخته (أنا) التي لم يكن يحبها (٢).

لم يكتب فرويد كثيرا عن إخوته البنات اللاتي شبههن بأوراق الكتاب، ومثل نفسه وشقيقه ألكسندر بـ«الفلاطين». ووصفه الابن الأكبر كان يتصرف من وحى الثقافة التوراتية التي تمنح الذكر البكر كل المميزات، بالإضافة للسلطة والإرث... و.. و..

طلباته ورغباته مجابة دون مناقشة، كان يقرر لإخوته الكتب التي يجب أن تُقرأ. وتروى عنه إبنته (أنا) أنه عندما كان في العاشرة وأزعجه عزف شقيقاته على البيانو أثناء دراسته (اختفى البيانو إلى الأبد)، ورحم شقيقاته من الموسيقى التي لا يحب ضجتها.

الأم في حياة فرويد

امراة في التاسعة عشرة من عمرها، تزوجت رجلا يكبرها بكثير ولديه أولاد، كانت جميلة، متدينة، وزوجة ثانية مطيعة لأب يفرض سلطانه واستبداده المطلق الشائع في الأسر اليهودية. تلك الأم منحت فرويد حنانا فياضا وثقة لا متناهية بنجاحه، كرست كل أيامها وأوقاتها لمخدمته ولتلبية رغباته مهما كانت صغيرة، وأدى ذلك إلى تعلقه الشديد بها ودام هذا التعلق إلى أواخر أيامه، كان يزورها كل صباح أحد ويدعوها كل مساء أحد لتناول العشاء، رغم أنه لم يخصص وقتا لأى فرد في العائلة، بما في ذلك (مرتا) زوجته. وقد أرجع فرويد ثقته القوية بنفسه وبنجاحه الدائم إلى الأمان الذي وفره له حب أمه (٣).

إلا أن الأمان الذي يوفره حب الأم يمكن أن يبعث الخوف من انعدام هذا الأمان، فإلى جانب الثقة كانت التبعية والخوف المقيم من الجوع، من احتماله فشل ذلك الحب وفقدان تلك الرعاية (٤). كتب فرويد في إحدى رسائله: «إن رهاى - إذا شئت - هو بؤس، أو بالأحرى رهاب جوع ناشئ عن نهى من مرحلة الطفولة، وتدعم هذا الرهاب بسبب الظروف الخاصة، أن زوجتى لم يكن لها دوة (وهذا شئ أفسر به). لذلك كان فرويد يخاف السفر هرب الخطوط الحديدية، ويحاول أن يتجنبه، وإذا كان مضطرا لا يسافر أبدا لوحده (٥).

في كتابه «تفسير الأحلام» تحدث عن حلمين يعبران عن ارتباطه الشديد بأمه، مما دفع إيريك فروم أن يستنتج: «إن فرويد كان غلاما يتوقع من أمه تحقيق رغباته كلها، وترعبه فكرة أن تموت».

من المراهقة إلى الزواج

في السابعة عشرة من عمره، بعد دخوله الجامعة، تعرف على حبه الأول في الإجازة، فتاة تدعى «جيزيلا فلوس» في الخامسة عشرة من عمرها، وعندما انتهت إجازة الفتاة المدرسية رحلت ولم يرها بعد ذلك، استرلت عليه - إثر فقدتها - مشاعر الحزن والألم، وعزل نفسه عن الآخرين لفترة ليست

قصيرة. بعد هذه الحادثة بثلاثين عاما زل قلمه أثنا تسجيله تداعيات إحدى الحالات فقد ذكرت المرضة جيزيلا أخرى، لكن فرويد كتب اسم «جيزيلا فلوس» واضعا إشارة تعجب وجهها إلى نفسه» (٦).

فى السادسة والعشرين من عمره، خطب مارتا التى كانت تتراح إليه، اضطر للسفر بعيدا عن مارتا، لكنه شرح الكثير عن دواخله من خلال تسع مائة رسالة غرامية مليئة بالعاطفة الجياشة، والغسيرة وهاجس الموت. وفى إحدى رسائله إلى مارتا ١٨٨٤ «ويلك منى عندما أتى إليك يا أميرتى، سوف أقيلك حتى أدميك وسوف أعذك حتى تسمى. وإذا ما تحسنت فسوف ترين من هو الأقوى: فتاة صغيرة رقيقة لا تأكل بما فيه الكفاية، أم رجل متوحش كبير يسرى الكوكابين فى جسمه» (٧).

وفى رسالة أخرى يستعرض فيها آماله فى الزوجة والبيت: (طاولات وكراسى، أسرة، مرايا، ساعة حائط لتذكير الزوجين السعيدين بالوقت الذى يمر، مقعد وثير للحظات أحلام اليقظة العلية، سجاجيد لمساعدة ربة البيت فى المحافظة على أرضية الغرف، بياضات رتب فى الخزائن وربطت بشرائط زاهية اللون، فساتين على الموضة وقبعات مزينة بزهور، لوحات على الجدران، كروش عادية وأخرى ثمينة للخمر والمناسبات المهمة، صحون، أطباق.. وعدة التطريز وقنديل السرير. وإن لم يكن كل شيء فى مكانه، فإن ربة البيت، التى تعلقت بكل قطعة من أثاث بيتها، تكابد من العذاب والضيق، ويفترض فى غرض بعينه أن يشهد الجدية، على العمل الذى يضمن حسن سير حياة الأسرة، فى حين يدلل غرض آخر على حسن الجاهل، أو يذكر بأصدقاء أعزاء، بمدن زارتها الأسرة، بلحظات لا تود أن أن تنساها.. هل من المفروض أن نسجن قلوبنا فى مثل هذه الأشياء الصغيرة؟ أجل، بكل تأكيد.. إننى أدرك، بكل تأكيد، كم أنت ناعسة، وكيف تستطيعين أن تجعلى من بيت جنة، وأعلم أنك ستشاركنينى اهتماماتى، وإنك ستكونين مرحلة وإنما نشطة ومكدة فى آن معا. سأدعك تديرين البيت كما تهين، وستجاذبننى على ذلك بعطفك وبحبك وتعالىك على المسافس وزلات السلوك التى كثيرا ما تجعل النساء موضع احتقار. ويقدروا ما تسمح لى أعمالى من أوقات فراغ، فلإننا سنطالع معا كتباً تروق لنا، وسوف أطلعك على أمور لا يمكن لها أن تثير اهتمام فتاة ما لم تشارك زوجها المقبل حياته الحميمية» (٨).

نوه جونز (إن فرويد كان يريد لمارتا أن تكون على صورته وكان يتمنى أن تتماهى (٩) على نحو مطلق مع آرائه، ومشاعره، ومقاصده أن يرى فيها «دفعته» ورفيق سلاحه). ويستطرد جونز: لكنها لم تكن لينة العريكة، بل صاحبة شخصية متوازنة قوية يصعب التأثير عليها. فكتب لها فرويد بعد بأس: «لقد عدلت عما كنت أطلب به، أنا لست بحاجة إلى ذلك الرفيق فى السلاح الذى كنت تأملت أن أصنعه منك. فأنا قوى بما فيه الكفاية لأقاتل بمفردى..» (١٠).

الزوجة وأخت الزوجة

كانت زوجته مارتا، كأكثر الأمهات اليهوديات، تهتم ببيتها ومتطلبات زوجها، حريصة على سعادته وراحته، كأنها لا تريد لنفسها شيئا. أما فرويد فقد روى مرة حلما نسى فيه أن يذهب إلى المسرح ليصطحب زوجته مارتا إلى البيت (هنا معناه أن من الممكن لنا أن ننسى الأشياء التى لا أهمية

لها (١١)، لذا حاول فرويد التماهى مع مينا أخت زوجته المقيمة معهم منذ عام ١٨٩٦ حتى وفاتها عام ١٩٤١.

كانت العلاقة، وظلت، حميمة جدا بين الأختين، تهتمان بالتطريز وتعانيان من آلام الصداق النصفي ومن توابيع إقبيانه. تشاركت مينا ومارتا فى السلطة الأسرية، وغض النظر عن معاناة الأولاد من هذه المشاركة، وقد عبرت زوجة (مارتن) ابن فرويد عن استيائها من تدخلات الحالة فى محور حياة زوجها. وكان يروق لفرويد أن يحدث مينا عن حالات مرضها، ويتناقش معها أفكاره، لأنه يراها أكثر ثقافة من زوجته ومستمتعة جيدة لمفكر. كتب يونج فى مقالة له: «إن مينا عبرت له عن قلقها من حب فرويد لها ومن حميمية علاقتهما». أما فرويد نفسه فكتب: «إن مارتا وخطيب مينا طيبان عكسه هو ومينا لأن هواهما برى، وليسا طبيين». وتجدر الإشارة هنا إلى أن جنسية فرويد ظلت مع مارتا بينما انزاح روحيا نحو مينا (١٢).

فرويد وفكرة تحرير المرأة

فى رسالة سطرها إلى مارتا يرد بتهكم على آراء (جون ستيفورت ميل) وردت فى مقالة كتبها الأخير بعنوان «تحرير المرأة». كتب فرويد: «لا يتضح على الإطلاق من كل ما يقوله، أن النساء كائنات مختلفة - لن نقول كائنات دنيا - وإنما على نقيض الرجال. إنه يقيم موازنة بين وضع المرأة ووضع العبد. والواقع أنه فى وسع أية فتاة ترى رجلا يقبل يدها ويقامر بكل ما يملك فى سبيل حبها، أن تكشف له عن خطئه، دون أن تحتاج من أجل ذلك إلى حق الانتخاب أو معرفة القوانين. إن الفكرة الداعية إلى إطلاق النساء فى الصراع من أجل الحياة على قدم المساواة مع الرجال محكوم عليها بالفشل سلفا.

فلو كان على مثلاً، أن أرى فى خطيبتى الحارة واللطيفة منافسا لى، لانتهيت حتما إلى مصارعها قاتلا - كما فعلت قبل سبعة عشر شهرا - بأننى شديد التعلق بها، وأننى أناشدها التخلي عن ميدان المعركة هذا، والالتكافأ إلى أعمالها المنزلية، الأهدأ طابعا والتي هى فى منأى عن كل منافسة. وربما تغلبت يوما التحولات الطارئة على أصول التربية على رقة المرأة التى تنشئ الحماية مع أنه على درجة كبيرة من القوة. وقد يكون فى مستطاعها آنذاك أن تكسب خبزها اليومى، أسوة بالرجال تماما. وقد تنعدم أيضا، فيما لو حصل ذلك، أسباب حدادنا على أعذب ما يقدمه لنا العالم: أعنى مثلنا الأعلى عن الأنوثة، لكنى أعتقد أن ما من إصلاح قانونى أو إدارى إلا وسببوه بالفشل، لأن الطبيعة قد حددت سلفا مصير المرأة بلغة الجمال، والفتنة، والعفوية، وذلك قبل أن يكون الكائن البشرى قد بلغ سن الارتقاء إلى مكانة فى المجتمع. إن القوانين والأعراف ما تزال مدعوة إلى منح النساء عددا من الأشياء التى ما تزال محظورة عليهن حتى الآن. بيد أن مصير المرأة سيظل، رغم ذلك، ما كان عليه حتى اليوم: ففى شبابها تكون ذلك الشيء اللذيذ الرائع، وفى سن الرشد تكون الزوجة المحبوبة (١٣).

نظرة تحت عباءة توراثية

كان فرويد مشقفا من الطراز الأول، وإبنا بارا للعصر الفيكسورى، تلقى من أمه المتدينة، حد التصرف، ثقافة توراثية خالصة، ظلت تهتز كستارة شفافة فوق سطور كتاباته، فقصص الأنبياء فى

التوراة ركزت على مفاهيم أساسية (الأب المقدس مانع البركة للابن البكر.. الغيرة والخداع كأفعال غير مدانة.. الخوف من فقدان البكرية - قصة عيسو ويعقوب - ... إلى وضع المرأة في خانة أدنى). لهذا نرى اليهودي يستهزل في صلاته بخشوع: «أشكرك يارب، لأنك لم تخلقني امرأة»، أما المرأة فتستلوي، وبصوت خفيض: «أشكرك يارب لأنك خلقتني وفق إرادتك». تلك النظرة الدونية للمرأة، تلامت مع المنهج المعيارى السائد في أوروبا وقتها والتأثر بقيم الأسرة البطريركية.

فمن خلال مفهوم الحسد القضيبى عمم فرويد جملة من الأحكام عن المرأة: «لاشك أن واقعة وجوب النظر إلى النساء بوصفهن حائزات على إحساس ضعيف بالعدل، مرتبطة بهيمنة الحسد في حياتهن الذهنية، ذلك أن العدل يحتاج إلى تحكم بالحسد وتعيين للشرط الذاتي الذي يمكن فيه للمرء أن يضع الحسد جانباً. كما أننا نعتبر النساء أيضاً أضعف في غرائزنهن الاجتماعية من الرجال وأقل قدرة على تصعيد غرائزنهن (١٤)، وأعتقد أن (النساء) لم يسهمن إلا بقسط ضئيل في الاكتشافات والاختراعات التي شهدتها تاريخ الحضارة» (١٥).

ورأى أن (تقبل النساء للفكاهة وإعجابهن بها أندر بكثير مما يبديه الرجال) (١٦).

لماذا إذن اختار هذا الطابور من النساء المساعدات؟!

في النهاية نساء ثم نساء

بعد خلاف فرويد العميق وخسارته لأهم رجاله، أدلر ويونج، شكل لجنة سرية لأتباع التحليل النفسي لكن، وفيما بعد أيضاً، اختلف مع جزء كبير منهم منهجياً أو نظرياً، ولأن فرويد فردى النزعة لم يتقبل من يختلف معه أو ينتقد أفكاره أو يتنافسه.

أضحت النساء المعارفات له، أو اللاتي أسند إليهن دراسات بعينها، بناته البنينى لاعتقاده أن النساء أقل عناداً ومناقسة.

أما عين المتابع فترى أن أغلب تلميذاته ينحدرون من عائلات يهودية أو من عائلات أحد أفرادها من اليهود، أو مسيحيات - نادرات - متأثرات بما جاء في العهد القديم في (الكتاب المقدس). وضع الإصبع على هذه الملحوظة يؤكد تأثر العاملين في حقل التحليل النفسي - الفرويديين - بالشقافة التوراتية التي ترى المرأة المخلوق الأدنى، والتابع المخلص المطيع إذ علا شأنه:

مصائر مؤلة لنساء مجتهدات

النهايات المفجعة لتلك المحللات كانت انعكاساً لصراع سرير - في دواخلهن - ظل يحصل على اغترابهن، وظل يعمق اختلالاً بين النظرية وواقع حياتهن كنساء، كمنتجات حقيقتاً ساهمن بجنارة في حركة التحليل النفسي، رغم تقاهيهن مع المعلم ذى السطوة صاحب فكرة تقديم خاتمه هدية (رمزاً لربط الإخلاص الفكري) لكل منهن.

(١) إيوجينيتا سوكولنيكا (محللة الكاتب أندره جيد) البولندية التي ذكرها في (مزيفو النقود)، انتحرت بالفاز عام ١٩٣٤، على الرغم من قيام فرويد بتحليلها (١٧).

(٢) الدكتور هيرمين فون هوج - هيلموت: امرأة بالغة الضالكة، مشدودة، ممتلئة الجسم وغير أنيقة، كانت واحدة من غير اليهود القلائل والنساء القليلات أيضاً في جمعية فيينا، أنشأت طريقة (العلاج باللعب) كوسيلة للاتصال مع الأطفال الصغار (١٨) كانت تجري عمليات (رصد

ومراقبة) على ابن أختها منذ كان طفلاً يعيش يكتنفها، وعندما بلغ الثانية عشرة قتلها. شكل موتها صدمة عظيمة لجماعة التحليل النفسي.

(٣) هيلين دويتش: طبيبة، وكانت تلقب بـ«هيلين طروادة الجميلة المتألقة و الغالية على قلب فرويد». واحدة من أفضل المدرسين في التحليل النفسي، أسست مجموعة - نادي القط الأسود للعب الورق - تضم بعض المحللين الشباب من تلاميذها إضافة لأنثاد لها، تجتمع كل سبت لمناقشة قضايا التحليل النفسي، وهم يلعبون الورق. وعندما كتبت مقالة تحليلية عن (دون كيشوت والدون كيشوتية)، سر فرويد وابتهج كما لو أن أحدا قدم له هدية (١٩)، قدمت دراسة ذات مجلدين (سيكولوجيا النساء) ترجمت إلى لغات عديدة، وضعت فيها قناعاتها المنسجمة مع فرويد وأرادت حث البشر على «التخلي عن الوهم بشأن التكافؤ في الفعل الجنسي بين الجنسين».

عام ١٩٢٤ أصبحت مدير معهد التدريب في جمعية فيينا للتحليل النفسي. إثر خلاف فرويد مع زوجها (طبيب فرويد) - لأنه أخفى عنه إصابته بالسرطان - فقدت علاقتها بريق البهجة بالمعلم، فلم تحتمل فتوره تجاهها. تركت زوجها وهاجرت إلى أمريكا وبدأت تهتم بدراسة الغدد الصماء بسبب عملها مع النساء.

(٤) الأميرة ماري بوناپورت: سليلة مباشرة للوسيان شقيق نابليون، متزوجة من الأمير جورج، وكان أبا الملك اليونان، في عام ١٩٢٦ أرسل فرويد - عن طريق ماري - مبادرته لتأسيس جمعية فرنسية للتحليل النفسي لكنها فشلت لسببين.. الأول: عام وهو أن الفرنسيين لا يتقبلون أفكارا أتية من الخارج بسهولة. والثاني: خاص ويتعلق بماري نفسها، فجدوها لأمتها هو المؤسس اليهودي (الكازينو مونت كارلو للعب القمار)، وبسبب تعرضها للتوبيخ من محكمة أثينا بخصوص أموالها (الملوثة)، لكنها بالنسبة لفرويد بقيت الأميرة والممولة والمنقذة، في أحيان كثيرة، للمطبوعات التحليلية من أزماتها المالية. أما من الناحية العلمية فلم تقدم شيئا يميزا سوى «دراسة مطولة عن أوجار آلن بو» قدم لها فرويد (٢٠).

(٥) روث ماك برونشفيك: لعبت دورا مهما في التوسط بين المحللين الأمريكيين وحلقة فيينا، كانت عضوا في جمعيتي نيويورك وفيينا. امرأة صريحة، وسريعة الانفعال، مسرفة في التعبير عن عاطفتها، مثقفة، مدققة، متزوجة من مارك برونشفيك، أسند لها فرويد مريضه المهم - الرجل الذئب. كذلك اهتمت بمرضى الذهان، وكانت أول من استخدم تعبير «قبل أوديبى» كمفهوم أسهم في دراسات سيكولوجيا النساء، ساءت علاقتها بزوجها بعد أن آدم من الكحول، لكنها لم تتخل عنه، إلا أنه طلقها، كانت تنتابها آلام حادة باعتبارها طبيبة وصفت لنفسها العلاج، وراحت تتناول المنومات والمسكنات القوية إلى أن انزلقت إلى حالة الإدمان - وأصحت أن كل ما أبحته ينهار - فقدت تشرب صيغة الأفيون الكافورية، كما يتجرع الكحولى الخمور. أصيبت بذات الرئة. ماتت إثر تناولها كمية كبيرة من الأفيون، سقطت في الحمام حيث ارتطم رأسها بالجدار وكسرت ججمتها (٢١).

(٦) جيان لامبل دي جرو: طبيبة هولندية متزوجة من هانز لامبل، الذي لم يحتمل تفانى زوجته في سبيل فرويد، وصف مرضه - دون تحليل، من قبل حلقة ابنة فرويد - بالانارونيا. أما جيان فكانت ترى فرويد مركز الأشياء جميعا، لذلك فضلت البقاء في حلقتها ولم تهتم لمصير زوجها (٢٢).

(٧) لو أندرياس - سالومي - ابنة جنرال روسي بروتستانتى ينحدر من أصل فرنسى، قابلت (نيتشه) عام ١٨٨٢ فأحبها بشغف وأشركته فى عائلة ثلاثية ضمتها مع فيلسوف شاب يدعى بول رى، ثم ارتبطت رسميا - على الورق فقط - بالمستشرق أندرياس لمدة ثلاث وأربعين سنة. مارست الكتابة (روايات، مقالات، قصص...) تعرفت على (الشاعر ريلكه) عام ١٨٩٧ ووربطت بينهما علاقة عاطفية وإنسانية متأججه ظلت بالنسبة له وحتى وفاته الإنسانية المغيثة، والصديقة الأم، كان يناديها ويفضلها عن أى كائن، كتب لها (الحشرات) وقصائد أخرى، لكن (لو) كعادتها استهانت بكل المغمومين تقريبا لتصبح صديقة ومعاونة لفرويد، بالمقابل حافظت على علاقتها الإنسانية به (ريلكه) بالمراسلات المتبادلة حتى وفاته (٢٣). تعرفت على فيكتور توسك أحد أنصار فرويد المخلصين ومن المرموقين فى مجال التحليل النفسى ساند فرويد، فى نزاعه ضد كل من أدلر ويونج، وكان فى أحيان كثيرة ملكيا أكثر من الملك. من أهم إنجازاته دراساته السريرية فى الفصام واختلال العقل الهوسى الهمودى.

شكل (فرويد ولو وتوسك) ثلاثيا متوازي الأضلاع، إلا أن اقتراب كل من (لو وتوسك) أكثر، لم يعجب فرويد لأنه كان يفضل أن يتصاهى تلاميذه معه.

وقد اختلف مع توسك لاحقا وأبدى ملاحظاته حول عمله (يتشبه بإشكاليات سابقة لأوانها) بل على الأكثر لجرأته فى استخدام إشكاليات قد يسبق فرويد إليها. بدأ الصراع بين الاثنين يأخذ منحى خطيرا بالنسبة لتوسك، فوجد أمامه طريقين لا ثالث لهما: إما التمرد على فرويد أو الإحباط الهائل الذى يؤدى إلى الموت. فى فجر ٣ يوليو عام ١٩١٩ احتسى شرابا وطنيا ثم ربط حبل الستارة حول عنقه وضغط على زناد مسدسه الموجه لصدغه الأيمن، لم يكتف بانفجار دماغه وأثر أن يشنق وهو يسقط (٢٤).

بعد الحادثة كتب فرويد لـ(لو): «أعترف بأننى لم أفقده حقا، ومنذ فترة طويلة وأنا أعتبر أن لا نفع منه، بل إنه بمثابة تهديد للمستقبل» (٢٥).

رغم صدمتها الموجهة وفقدان الإنسان الحميم ظلت (لو) مخلصا لفرويد كما أسهمت مع ابنه أنا فى التحليل النفسى حتى وفاتها ١٩٣٧.

كتبت مرة عن فرويد كلمات - قد يختلف عليها كثيرون من أتباعه - (حين نكون أمام كائن بشرى يشعرن بأنه عظيم، أليس علينا أن نعتبر ذلك بمثابة دافع محرض، بدلا من الارتجاف لمعرفتنا أنه ربما لم يحقق عظمتة إلا عبر نقاط الضعف التى لديه؟» (٢٦).

وأخيرا، وبعد أن اطلعنا على هذه النهايات الفاجعة لعالية النساء... بل وبعض الرجال الذين تهنرا مقولات «فرويد» فى علم النفس والتحليل النفسى واشتغلوا على أساسها نظريا وعمليا ألا يحق لنا أن نتساءل عن علاقة هذه الحواثيم بما نشأ بعد ذلك فى ساحة التحليل النفسى نظريا وتطبيقيا من نقد جذرى لأفكاره واستخلاصاته وتأسيس مدرسة علم النفس الجديد؟ سوف نخبر هذا التساؤل فى دراسات قادمة.

الهوامش

- ١ - فرويد وأتباعه (بول روزن).
- ٢ - المصدر السابق.
- ٣ - فرويد (إيريك فروم) ترجمة مجاهد عبد المنعم.
- ٤ - المصدر السابق.
- ٥ - المصدر السابق.
- ٦ - ملهوب فرويد (و. مانولس) ت. هنريت عيودي.
- ٧ - فرويد (إيريك فروم) ترجمة مجاهد عبد المنعم.
- ٨ - نقد مجتمع الذكور (مجموعة من المؤلفين) ترجمة هنريت عيودي.
- ٩ - التماهي (Identification) عملية نفسية يتمثل الشخص بواسطتها أحد مظاهر أو صفات شخص آخر، ويتحول كلياً أو جزئياً لنموذجه.
- ١٠ - نقد مجتمع الذكور.
- ١١ - المصدر السابق.
- ١٢ - فرويد وأتباعه (بول روزن).
- ١٣ - فرويد (إيريك فروم).
- ١٤ - محاضرات قهيدية جديدة (فرويد).
- ١٥ - المصدر السابق.
- ١٦ - رسائل فرويد ولو سالومي.
- ١٧ - الحريم الفرويدي (بول روزن) ترجمة ثائر ديب.
- ١٨ - المصدر السابق.
- ١٩ - المصدر السابق.
- ٢٠ - المصدر السابق.
- ٢١ - المصدر السابق.
- ٢٢ - المصدر السابق.
- ٢٣ - ريلكه (فيليب جاكوتيه).
- ٢٤ - الحريم الفرويدي (بول روزن) ترجمة ثائر ديب.
- ٢٥ - رسائل فرويد ولو سالومي.
- ٢٦ - يوميات فرويد (لو أندرياس سالومي).

الفقدُ «معلقُ بشصٍ»

محمد الكفراوي

«معلقةُ بشصٍ» هو آخر الأعمال الشعرية للشاعر فريد أبو سعدة، ومن خلال العمل تتضح ثلاثة من المحاور الرئيسية الموضوعية في نطاق لغوى محكم تماما، هذا بالإضافة إلى كميات غزيرة من الكنايات والاستعارات والصور الخيالية المركبة جدا التي تؤدي أغراضها دون تقصير. المحور الأول الذي يتناوله العمل هو «المرأة» أو لنقل الأثنى بما يحمل اللفظ من علائق ودفء واهتمام لدى الجنس الآخر عموما، وأيضا من خلال المرأة يتطرق الشاعر إلى مفهوم الحب ودوافعه وحاجياته بشكل أكثر نضجا وأكثر تفهما لعلاقة المرأة بالرجل من منطلق الغريزة المشروعة. ويطالعنا الشاعر في الإهداء الدائم، وأقول الدائم لأنه في كل دواوينه تقريبا، بهذا الإهداء الذي يؤكد أهمية المرأة ومكانتها لدى الشاعر بصفة مستمرة

« إلى امرأة تقودني كضريح

فأرى ما لا يرى ،

وأسمع ما لا تسمعون... »

نرى من خلال تلك الكلمات القليلة والبسيطة جانا أن المرأة لدى الشاعر تُتيح ما لا يُتاح وتمطي ما لا يُعطى، أو بمعنى آخر هي عنصر لا غنى عنه في استمداد المتخيلات بشكل عام، هي جوهرُ إذن وليست عرضا، ومن خلال قصائد الديوان يستلهم الشاعر صورته وأخيلته المتعلقة بهذا المحور من خبرات خيالية بحتة، ممثلا علاقة غير مرئية بينه وبين الجنس الآخر، ومن الملاحظ علو نبرة الشاعر كثيرا في المناطق الرومانسية رغم أنه لا يعدم أن يضع القارئ في جو نفسه مهيب، ويجعله دوما في

حالة اندهاش وأخذ من قوة ومرونة ودفء التجربة الرومانسية التي تتمثل في العلاقة ككل. وتتمسم النبرة الرومانسية لدى الشاعر بالبساطة والتلقائية التي تضع القارئ في حيز الذهن الدائم والترقب والاستمتاع بالتجربة التي تلحظها في أكثر من قصيدة. لنقل - على سبيل المثال - القصيدة الأولى وهي بعنوان «شفتان خلف الزجاج» التي يتوهج فيها بريق التجربة الحية الناضجة الملامسة للواقع المفترض ضمنيا في نقطة الاحتياج، وكذلك أيضا قصيدة الديوان «معلقة بشص» التي تناقش ذلك العراك الودى المتع والصراع الجميل الذي يتداخل ويتشابك مكونا حربا أهلية طفولية يمتزج فيها داخل الشاعر بخارجة في باتوراما محبوبة ومُتسقة.

ومن الملاحظ أيضا ولع الشاعر بربط الظواهر الطبيعية المحيطة بالإيماءات الفرزية في قالب أسطوري متقن، ونرى ذلك مثلا في مقطوعة «على نور داخلي خفيف» إذ يقول:

«كلما رأيت قمرا محتقنا

يطلع من الشرق

أحسست أن امرأة ما

في مكان ما

تحرر نهديها وقوى»

يتتابع هذا المحور ويتداخل في قصائد الديوان الثلاث: «شفتان خلف الزجاج» و«معلقة بشص» و«سيرة ذاتية للملاك» بلا فواصل وبشكل مركز في كل منطقة على حدة.

• المحور الثاني الذي يتضح من خلال قصائد الديوان سواء استعاريا أو كناية أو ظاهرا هو «أزمة الفقد»، التي تمارسها الطبيعة على الشاعر والتي يجد الإنسان نفسه مجبرا على تقبلها بشكل أو بآخر، أو لنقل يصدم بجأزيه ذلك المر العر الذي لا محالة مارا به، نجد أزمة الفقد بارزة بشكل لا يتسنى معه القول بنفى كلمة أزمة عن هذه الظاهرة، ويبدو ذلك جليا واضحا في قصيدة «سيرة ذاتية للملاك» مقطوعة بعنوان «أحوال» تقول:

«صحا على بكاء يديه

من افتقاد

نهديها»

فالصورة الاستعارية في البداية أعطت جواً من الألم والمحنة التي تنتج عن الفقد الذي يتضح بدوره فيما بعد، وعنصر المفاجأة في «صحا» دليل قاطع على حدة التجربة والانفعال بها ومدى حرارة الأزمة التي تلجم كيان الإنسان، وتعيث بمفردات جسده وتحرضها على البكاء والألم، وفي القصيدة نفسها في مقطوعة أخرى بعنوان «اتصال» تبرز أيضا أزمة الفقد واضحة، لكن تتخذ بُعداً يختلف عن البُعد الأول، فأولا كان هناك افتقاد للمحببة، للمرأة، للجنس، للمتعة، للذف.. أما هنا فالافتقاد شخصي، افتقاد بنوى إذ يقول الشاعر في مقطوعة «اتصال»:

«في الليل

أيقظ الرنين

وجاء صوت أبيه حزينا في التليفون

حكى لأخته فى الصباح، فربتت على كتفه مندهشة
وقالت: إنه يفعل ذلك، منذ، وفاته»

نجد أن هناك محاولة لتحدى هذه الأزمة - أزمة فقد - بالوهم. فالشاعر يصور لنا كيفية توهم شخص ما اتصل أبية به تليفونياً، رغم وفاته، وربما لم يكن وهماً، هذه هى المناورة الفكرية التى تتضح فى معظم أعمال أبو سعدة وخصوصاً أعماله الأخيرة! تصور الوهم بشكل مذل، ثم القسم الواضح أو المستتر على أنه حقيقة، ولا يملك القارئ أمام التصوير المذل وأمام تقنيات لغة أبو سعدة وفكره سوى نفى إمكانية كون هذا وهماً والتسليم بأنه حقيقة أو - على الأقل - لا مانع من تحقيقه! ومهماً يكن الأمر فأزمة فقد من المحاور التى يهتم بتجسيدها الشاعر، وكذلك الآثار المترتبة على الأزمة، فمثلاً فى مقطوعة «نظرة» من قصيدة «سيرة ذاتية للاك»:

«ترك آثاراً غريبة

على روى

أشبه بوخزات أصبع

فى رمل طرى»

ومن هنا نتحقق معادلة فقد - التذكر مهما كان الشعور الثانى مزعجاً ومؤلاً فهو - بلاشك - لذيق أو لنقل مؤثر. ومن خلال الحكمة اللغوية التى يتمتع بها الشاعر يبرز هذا العنصر فى أوضح صوره وأكثرها وأميلها للخيال الذى يتلاقى مع الواقع فى نقطة الألم.

«المحور الثالث الذى يبرز من خلال الديوان هو «الأسطورة» بقومات وتقنيات شعرية خاصة جداً يستخدمها الشاعر لاستخراج أبعاد خفية للوجود، أو ربما لوجود مبررات لا مرئية لأشياء مرئية، ويتميز استخدام أبو سعدة للأسطورة بالحبكة الدرامية والبعد الملامس للواقع من جهة، بالإضافة إلى القدرة التصويرية والإيحائية الكثة التى يمتلكها الشاعر ويوظفها بشكل جيد، خصوصاً فى هذا المحور الذى ليس جديداً فى شعره، فقد كان واضحاً تماماً - هذا البعد - فى دواوينه الأخرى، أما هنا فهو يستخدم هذا المحور للدلالة على الخوف أو الحذر أو القلق الذى يتملك صدور البعض نتيجة أشياء يومية قد تبدو تافهة وصغيرة، لكن هى فى الحقيقة مهمة جداً، وتكتسب أهميتها الخاصة من ارتباطها بالواقع الذى يُمارس دين التفاته لهذه الأشياء.

فى قصيدة «شفتان خلف الزجاج» تطالعنا مقطوعة بعنوان «عادة يومية» تقول نهايتها:

«يذكرُ تماماً

كانه الآن

كيف لوَّثَ المجرورنال قميصه بالدم

وكيف سقطت منه جثثٌ طرية ...»

فى صورة محبوبة من خلال هذه الأسطر القليلة والمركزة جداً أرى أن الشاعر أراد أن يستخدم عنصر الأسطورة - الذى يحترقه تماماً - فى إضفاء نوع من الشرعية على الممارسات اليومية التى من خلال الأسطورة - هنا - تسبب الرعب والاضطراب الزمن، بل وتسبب كذلك فى حالة هياج نفسى كقيلة بالتذكر المستمر، كما أرى أن الصورة هى العنصر الوحيد المكون للأسطورة. لتكن صورةً إذن

ولتكن فى مخيلتى أو رأى أسطورة، ومن مقطوعة أخرى بعنوان «وجد» من القصيدة نفسها تقول نهايتها:

« فى مكان ما
فاجأهم بضربة جديدة
فمن بعيد
تجمع المارة على امرأة
تصرخ من الوجد . »

فالشاعر من خلال الأسطورة يوظف الوجد ويخلق عليه عناية «الكائن الرائع» الذى سيستمر يلاحق الجميع مهما ادعى البعض موته، فهو كائن غير مزعج تماما - رغم صرخة المرأة - فالصرخة كانت صرخة متعة - ربما زائدة - لدرجة الصراخ، لم تكن إذن صرخة ألم.

وفى مقطوعة أخرى من القصيدة نفسها بعنوان «فى الليل» يقول فى نهايتها:

« هؤلاء المشوهين، الذين يمضون حثيثا، باتجاه قلبى
أفكر جديا، ويشكل سرى تماما، فى دعوتهم، لامتلاك المدينة »

فمن خلال الصورة التى يرسمها الشاعر منذ البدء لهؤلاء المشوهين والمجدورين... إلخ، نجد أن الصورة أو الأسطورة تتعاطف معهم جدا وتحتهم حق التمتع بكمية مناسبة من إكسبر الحياة العادى الذى تمتع به كثيرون غيرهم، ومع ذلك لم يغيروا شيئا. إذن فتعاطفه معهم هو اقتراح لإعطائهم فرصة للتفسير «لصنع حياة أفضل» أو لإتاحة الفرصة لهم، فهم بلا شك محرومون ومنبوذون. ويوجد فى القصيدة - إذا سلمنا باستخدام عنصر الأسطورة - نوع من الرمزية تتضح من نبرة العطف التى تتجلى خلال التركيب اللغوى فى جملة «الذين يمضون حثيثا، باتجاه قلبى»، وفى مقطوعة أخرى بعنوان «فى اكتمال القمر» تتضح القدرة التصويرية والتخيلية البسيطة والبعيدة فى آن، من خلال الحديث عن القمر فى الاكتمال وكيف استخدم جناحين فى النزول إلى المدينة التى أدهشته وسمع عنها كثيرا، وكيف تعثر فى أسلاك البرق... وقد لا يكون القمر هو عنصر الأسطورة، قد يكون ملاكا أو أى كائن آخر. لكن تكمن أهمية الصورة أو التركيبية الأسطورية فى التقائها مع الحياة العامة البسيطة فى نهايتها، وهو يعتبر إسقاطا صريحا على الواقع يرتبط بإمكانية وجود مثل تلك الصورة الخيالية ولو بشكل ومزى مبهم.

وتتوزع المحاور الثلاثة بشكل غير متنسق أو ملحوظ فى قصائد الديوان، ولا يعنى ذلك أن المحاور الثلاثة استنفدت تقنيات وخواص الكتابة لدى الشاعر فى هذا الديوان، بل هى صور أو محاور بسيطة يمكن استنباطها من خلال المجموعة ككل. وما يؤخذ فى الاعتبار أيضا القدرة اللغوية والتمكن من النسق الشعرى الحديث، بالإضافة إلى أهمية الصور والنبرة الهادئة المريحة فى الحيز الرومانسى الفسح الذى يسيطر على الكثير من قصائد الديوان ويؤكد امتلاك الشاعر لآليات الكتابة والإبداع بشكل عام.

إبراهيم عبدالملاك: المرأة وطن والأرض وشاح

محمد كمال

المرأة من خلال محرات التاريخ الطويلة لم تكن أبداً تسمياً منسياً، ولم تقبل التقهقر خلف الصنوف، بل كانت في فترات غير قليلة الساعد الفتى لجسد الزمن. والمرأة المصرية بالذات احتلت مكانة بارزة عبر العصور وكانت الجناح الخفاق للحضارة الفرعونية القديمة التي كرمتها ونصبتها ملكة على عرش الكون.

فعلى مستوى الأسطورة رمزت للخير والحق والعدل بـ«معات» وللحنان والأمومة بـ«إيزيس» وللجمال بـ«هاتور» وللكتابة بـ«ميسشات». وعلى صعيد الواقع كانت (إياع حتب) والدة أحسن رؤاء انتصاره على الهكسوس، كما خاضت المرأة معركة الشهادة عام (٢٨٤م) دفاعاً عن المسيحية ولم يزل معبد الدير البحري وأبو سميل شاهدين على عظمة حتشبستوت ونفرتاري. أما شجرة الدر فهي ولاشك من أبرز العلامات على دور المرأة في مصر الإسلامية، ولن يغفل المؤرخون دور المرأة المصرية في التاريخ المعاصر.

والمرأة كانت ملهماً سخياً لكثير من المبدعين سالفاً وحاضراً، فقد احتلت جزءاً كبيراً في الأساطير الشعبية القديمة كما استفزت القريحة الإبداعية للعديد من الأدباء والشعراء والفنانين التشكيليين وكانت عندهم قنطرة رموزاً مختلفة، منها الجمال والخصوبة والجنس والصمود والتصدي. وقد تجلّى هذا عند الفنان إبراهيم عبدالملاك أحد أبرز فناني الحركة التشكيلية المصرية، الذي تلعب المرأة دور

البطولة فى معظم أعماله والتي قدم لها أكثر من ٢٠ قطعة نحتية وعشر لوحات رسم متنوع بين العلم الجاف والمائيات المعالجة بالحبر خلال مايو الماضى بقاعات اتيليه الإسكندرية.

إعادة الروح للفن الإسلامى

ما من شك أن كل المدارس الفنية الراسخة التى ظهرت حتى وقتنا هذا انطلقت من فكر ثابت إما وضعى أو عقائدى، والأخير هو الذى أطلق شرارة الفن الإسلامى الذى استفاد من فنون سبقتة مثل الفن البيزنطى والفن السامانى بالإضافة إلى الفنون المسيحية الشرقية التى اصطفى منها ما يساعده على الإطاحة بالجسد الإنسانى كماتق للوصول إلى أرقى درجات التصوف، وقد ظهر هذا فى نقوشه الخشبية والجصية والعاجية وزخرفاته النسجية، وظل على سلطوته إلى أن ظهرت فنون أوروبا الكلاسيكية.

والفن الإسلامى استلهمه كثير من الفنانين فى أعمالهم بشكل مباشر وغير مباشر، إلا أن الفنان إبراهيم عبدالملاك كان له رأى آخر فخرج علينا بصياغة جديدة وضحت فى رسوماته التى استخدم فيها القلم الجاف، ومائياته المحيرة فى أحجام صغيرة يتأرجع الأداء فيها بين الرسم التحضيرى (الاسكتش) والرسم الصحفى واللوح الكاملة، وقد استطاع ببراعة المزج بين عدة مفردات بتبادل وتوافق بين عمل وآخر منها التجمة الثمانية (الإسلامية) والهلال والقباب وبعض الزخارف والنقوش التى سبق ذكرها فى تكوينات محكمة بقدرة على التصميم والأداء. وقد تأثر فى هذا بدراسته للديكور.

ولم يجد صعوبة فى إيجاد معادل موضوعى لهذه الصرامة فى التكوين، ففى بعض الأعمال يدخل الهلال فى زاوية العمل وفى بعضها يشرك حورس أو زهرة اللوتس وفى كل الأعمال تقريباً قاسم مشترك هو الجسد الأتئوى بوجهه القبطى وملابسه الفرعونية وطهره وجاذبيته اللاغرائزية بما يذهب أى حس بجفاف التصميم، بل أطلق حواراً فاعلاً بين العضوى والهندسى.. بين التاريخى والحديثى.. بين موسيقى الشكل وعمق المضمون فى استدعاء لمعطيات زمنية مختلفة سيطر عليها بمصرته التى تؤرقه حتى أنه استطاع أن يوظف عناصر كثيرة فى العمل الواحد دون أن يغفل بالانسجام أو الاتزان. وإبراهيم عبدالملاك يتجاوز لغة الشكل إلى ما وراءها دون أن يقع فى شرك الجفاف الفلسفى أو ارتداء ثوب الغموض، فالمرأة فى العمل لها حضور قوى يصبغ كل عناصر الشكل بالصبغة الإنسانية، فها هى آلة العود تختلط بنسج الجسد وموسيقاه وزهرة اللوتس الفرعونية تثبت من برعم التاريخ لتكون وشيجة بين عبق الماضى وحلم المستقبل متصصة على قيع الواقع. والهلال يخرج من الممر الضيق للموروث إلى رحابة الإدراك الميتافيزيقى. والفنان فى أعماله يتخلص من عبء الإرث الدينى الثقيل الذى وجه أعمال كثير من المبدعين إلى مناطق حدث كثيراً من روتق إبداعهم. فبرغم أنه فنان مسيحى إلا أنه لم يستبعد موروثه الإسلامى والفرعونى قبل الاثنين.

هل يريد أن يشبت أن «الفن فوق الدين» كما يقول هيجل؟ أم أن المصرية ديانة موازية؟ وقد ورث

الفنان فى رسومه رقة وشغافية ورومانسية الفنان الكبير حسين بيكار تضاف إليها جذبة التناول وسهولة التعبير مما جعله متفردا بين أقرانه من الرسامين الصحفيين.
والمرأة فى أعمال إبراهيم عبدالملاك تاريخ وسكن وأرض ووطن، لهذا نلاحظ ابتعاده فى تناولها عن المواضيع الشهوانية التى أغرت فنانين كثيرين من قبله لم يجهدوا أنفسهم فى استشفاف قيم أرقى من الجسد.

ولأن الفنان درس فن الديكور فى كلية الفنون الجميلة فهو يحتضن عمله حتى آخر لسة فيه لا تخلو من مضمون، فقد حرص على أن يكون إطار رسوماته دائريا فى رسالة واضحة إلى أن المرأة هى مركز الكون، وأنها تستحق أن تكون تاجا على رأس هذا الوطن.

نحت معاصر يستلهم روح التاريخ

مر النحت منذ فجر التاريخ بعدة مراحل بداية من العقائدية المصرية مروراً بالزخرفية والكلاسيكية والواقعية والتعبيرية والرمزية وصولاً إلى التجريد المطلق كآخر منجزات الفن المعاصر، وقد تبادلت أعم مختلفة مقاعد المقدمة فى تجسيد المنجز النحتى فى منظومات منفصلة تستفيد من بعضها البعض على استحياء من النحت الفرعونى إلى الإغريقى إلى الرومانى إلى الزخارف والنقوش الإسلامية التى استفادت من فنون مختلفة قبلها مثل القبطى والساسانى والنحت الإيرانى بكل مراحلها إلى أن جاء العصر الحديث فى النحت بثورته المفاجئة خاصة فى القرن العشرين بغورته الإعلامية والاتصالية الكبيرة التى ساعدت على حوار الثقافات مع بعضها البعض، وهو ما يسمى «العولمة» التى من سماتها الحفاظ على الخصوصية القومية لكل ثقافة ثم ظهور ما يسمى «العولمة» التى تهمش على إزاحة ثقافة الآخر وطمس معالمها. وقليل من الفنانين هو الذى تنبّه إلى هذا الفخ وكان له دافعا للتمسك بالأرض وإلهامها، والفنان إبراهيم عبدالملاك واحد من هؤلاء الفنانين. يفوص فى الأرض بقدميه برسوخ وثبات رافعا رأسه يستنشق رحيق الزمن مرتديا عباءة الانتماء ليقدم بجانب رسوماته عشرين قطعة نحت منفذة بخامات مختلفة من البوليستر والنجاس والخشب والحجر كلها تقريبا فى الفراغ (Round) باستثناء قطعة واحدة ريليف (Relief) فى الفراغ أيضا.

وتكاد تكون المرأة هى الموضوع الأثر الذى يستحوذ على ذاكرة الفنان الإبداعية فيقدمها نحتا كما يقدمها رسما مع تصفية ازدحام العناصر لما تفرضه تقنيات النحت من بساطة وتكثيف مع الإبقاء على عنصر مهم يتوج به رأس الأنثى وهو الطائر حورس فى تكامل نسيجي بين الشكل والمضمون، فعلى المستوى الشكلى يزاوج الفنان بين الواقع والتجريد والرمز فى مهارة لا تشعر معها بتفتيت أو تقطيع، فوجه المرأة بكل تفاصيله الواقعية الذى يجمع بين الحس الفرعونى والقبطى هو محور ارتكاز الأداء عند الفنان وفى حميمية مفرطة يلزم حورس رأس المرأة، وكأنه جزء من كتلة الرأس ليستغل الفنان انسيابية ذيله المديب فى خلق توتر فى المساحة الفراغية المحيطة بالرأس مع الحفاظ على قوى الاتزان بين ويسار التمثال تارة بذليل طائر آخر يحافظ على توازن الرؤية مع توليد نغم ديناميكي فى

الشكل وتارة أخرى بفراغ مفلق أسفل الفك يرد على الفراغ المفتوح، أما على صعيد المضمون فمحورس هنا يمثل رمزية متعممة بالتحريض على التشبث بأرض ووطن ويظهر في الأعمال وكأنه يخبرها بجناحيه.

وإبراهيم عبدالملاك يتعامل مع الأنثى كمفردة للتعبير برقى بالغ يتجاوز حدود الجسد والغواية، ويؤكد ذلك في تعامله مع النصف الأسفل من المنحوتة وهو منطقة الثديين خاصة أن هذا العضو بالذات كان محورا لجذب فنانين كثيرين والنحاتين منهم خاصة، لأنه يحمل إيقاعا ذاتيا متغيرا على مستوى الفورم من أنثى لأخرى، وقد شف إبداعيا عن معان مختلفة كثيرة كان من أبرزها الجنس والخصوبة والأمومة.

لكن الفنان بشاعريته ورومانسيته الطاغية وبحسه النقدي العالي تعامل معه بمنطق الإيقاع بين الفائق والبارز ثم بين الفائق والفائق غير مكتوث بقديسية هذا الجزء عند الأنثى في مغامرة محسوبة قادتة إلى جمالية جديدة على عين المتلقى أفسحت له طريق الرؤية ليشارك مع الفنان في استحداث رؤى مغايرة من شأنها إثراء العمل. ولم يابه الفنان بخطورة المباشرة في جرأة تحسب له ورثها من الفنان الكبير صلاح عبدالكريم عندما وضع بيضة في ثدي من الأثداء وكأنه عش وملاذ فاحها الباب على مصراعيه أمام العين المدربة للحذف والإضافة، وليعلن عن ظهور عنصر جديد ومهم وهو الموسيقى الداخلية للعمل.

والثديان هما جزء مما أغرى كثيرا من النحاتين في الجسد الأنثوي من قبل مثل منطقة الفرج والفخذين ومنطقة الأرداف بإيقاعها الكتلي العالي الجذاب لعين المشاهد وللذات الطفولية للفنان في آن واحد، وهذا هو ما لم يركن إليه إبراهيم عبدالملاك وركز شحنته التعبيرية في المنطقة الأكثر رقا في المرأة التي تحتوى على العقل والوجدان، وهو ما يؤكد أكثر من مدلول مهم أولها بحسه الدمو ب عن جمال المرأة في روحها لا في جسدها. وعن ذئ الأرض وليس لهيب الجنس.

وتتجلى عظمة رؤيته للمرأة من خلال تماثل تقف فيه بكامل جسدها في شموخ وعزة وقدمين كجزع شجرة ضاربة في عمق الطين، وبالطبع لم يظهر مفاتن جسدها، بل تفتى بردائها الثرى بالموسيقى والإيقاع في خطوط ومتعنيات تدل على مشاعر جياشة تشبه مثيلاتها في رسومه، ولم يظهر منها إلا الوجه وكأن الأرض تكتسى بالفضيلة. والفنان وصل إلى ذروة الرومانتيكية في تعامله مع كائنات أنثوية أخرى مثل أنثى الحصان (المهرة) الذي لم يقل في رفته ورمزيته عن تعامله مع المرأة ذاتها. وقد اكتسى جسد المهرة بالشعر في خطوط إنسيابية حائلة وكأنه يتحت كما يرسم، وفي حوار بين الذكور والأنثى يقدم حصانا يحمل كل معاني الفحولة ويكاد يكون الذكر الوحيد بين أعماله.

وإذا تأملنا النقوش على جسد الحصان لمجد الفنان قد تأثر بالزخارف المسيحية الشرقية القديمة التي حافظ عليها الفن الإسلامي فيما بعد، وقد كانت دليلا على تغير ثقافة الرؤية في مصر في ذلك الوقت من المحاكاة الهلينية إلى الزخرفة والتصوف، إلا أن الفنان حافظ على الأولى في هيئة الحصان وعلى الثانية في صورة النقوش والزخارف التي تكسو جسده ليؤكد الحوار بين الثقافات في العمل

الواحد مثلما أعاد الروح والجسد إلى الهندسية الإسلامية دون أن يضر بتصوفها وغنائيتها.
كما أعاد لنا ذاكرة الفن الساسانى فى قطعة الريليف الرخامية للممس الدائرية الشكل، التى أكد فيها علاقة المرأة بالحصان وجموحه، وهى علاقة تاريخية أسطورية. ولم نشعر بنقلة كبيرة فى الحس عندما قدم لنا سمكته الخشبية المركبة بنقوشها وزخارفها الشرقية أيضا لأن المضمون أصبح مركزا للرؤية فلم يسمح لتغير الشكل إلا بموسيقى لا تجرح العين.

صراع القومية مع العولمة

بعد هذا التحليل ومن تأمل بسيط نلاحظ أن الفنان فى حالة توافق ذاتى مع النفس مهما اختلفت الوسائط والأدوات التعبيرية من الرسم إلى النحت، مما يشعره بصدق وتكامل بين الذات المبدعة والمنتج الإبداعى، وأنه اختزل فترات زمنية ومدارس فنية مختلفة فى زخم إبداعى هائل رعا لأنه ناقد وقرأ الكثير عن تاريخ الفن، مما يجعلنا نضىء له المصباح الأحمر لينسى وهو يؤدى أنه ناقد والفنان هنا يقطرته وسهولة تعامله مع مفرداته التى تشبه سهولة تعامل ابن البلد فى الحى الشعبى الذى نشأ فى القاهرة يبرز لنا قبح الصراع بين أنصار القومية وأتباع العولمة، فقد دحض بشكل غير مباشر قانون «لايبتنس» الذى قال إن الشيتين المختلفين فى بعض الخصائص لابد أن يحسبا شيئين لا شيء واحد، مثلما دحضته أيضا علوم الاجتماع السياسى والثقافى والأنثروبولوجيا واللغويات الحديثة التى كشفت عن أن تغير صفات المجتمع لا يؤدى بالضرورة إلى زوال ذاته وأنه فى المجتمعات العريقة يؤدى التغير إلى المزيد من تثبيت نوع بعينه من الصفات تكون معادلة للذات.
والفنان هنا يؤكد بطرحه الإبداعى أن الشخصية المصرية تعاقبت عليها تيارات ثقافية وفكرية مختلفة أثرت فيها وتأثرت بها، إلا أنها احتفظت لنفسها بروح تميزها بين مختلف الأمم رغم تغير فى بعض الصفات الوراثية فى الشكل، كما أكد ذلك القذ «جمال حمدان» من قبل فى دراسته عن عبقرية المكان فى مصر.

والفنان أيضا يرد بحسم على كل من يريد من دعاة العولمة عزل المبدع عن تاريخه وأرضه ومجتمعه وتحويل كل هذا إلى عسكر فى كتيبه يقوده شرطى أوحده.
إبراهيم عبدالملاك المصرى حتى النخاع يطير بإبداعه على جناحى حورس لتسكين الذاكرة الإبداعية المصرية.





